Ein Menschenalter

Theater-Erinnerungen.

Ein Menschenalter

Theater-Erinnerungen

(1845—1880)

von

Max Kurnik.

Alle Rechte vorbehalten.

Berlin.
Otto Janke.
1882.

Der

hochsinnigen Beschützerin der dramatischen Kunst,

Freifrau Ellen v. Heldburg,

ehrfurchtsvoll zugeeignet.

1086760

Inhaltsverzeichniß.

Seite

Vorbemerkung 1

I. Das Theater in der vormärzlichen Zeit. Meine ersten Beziehungen zum Theater. Auguste Bernhard 2

II. Der Märzsturm. Carl Gutzkow. Robert Prutz. Erstes „Theilungsspiel". Fanny Ubrich. 9

III. Emil Devrient. Grunert. Edwina Viereck 17

IV. Theodor Döring. Lucile Grahn. Tichatschek. 23

V. Emma Babnigg. C. A. Görner. Bogumil Dawison. Louise Köster. Mlle. Rachel 30

VI. „Der Prophet." Lina Höfer. „Ein deutsches Dichterleben." „Ferdinand von Schill." Eine Abschweifung 42

VII. Schauspiel- und Opernnovitäten. Albert Lortzing. Johanna Wagner. Mme. la Grange 51

VIII. Gastspiele. Die Sommerbühne. August Wohlbrück. Die „Journalisten" 95

IX. Die Wagnerfrage. „Tannhäuser." Ira Aldridge. Leopoldine Tuczek. Louise Meyer 66

X. und XI. Gustave Roger 73

XII. Sennora Pepita. Saphir. Tannhäuserparodie. Mathilde Wildauer 89

XIII. Pariser Eindrücke 97

XIV. Neues von Oper und Schauspiel. Sennora und Miß. Die Kunstbühne als Cirkus 107

XV. Th. Formes. Hermann Hendrichs. Gutzkow's „Ella Rose" . 115

XVI. Das Wiener Gesammtgastspiel. Julie Rettich. Director Nimbs † 124

XVII. Dr. Nimbs als Theaterleiter. Provisorium Friebös. „Narciß." Adelaide Ristori. „Nur eine Seele". 132

XVIII. „Der Nordstern." Marie Seebach 141

XIX. Karl Devrient. Josef Wagner. Nochmals Bogumil Dawison 148

XX. „Ein Tag in Rußland." Zweites Wiener Gesammtgastspiel. Friederike Goßmann 157

XXI. Der Theaterpachtverein. Getäuschte Erwartungen. Ein Preisstück. Jenny Lind. Heinrich Marr 163

XXII. Jenny Bürde-Ney. Ludwig's „Makkabäer"' „Das Testament des großen Kurfürsten." „Santa Chiara". „Der Teufel ist los." 174

XXIII. Lila v. Bulyovsky. Franz Liszt in Breslau. Nadajada Bagdanoff. Schiller und Offenbach 183

XXIV. Taubert's „Macbeth." Adelheid Günther. Emilie Zauner-Krall. Dramatische Novitäten 192

XXV. Gounod's „Faust". Calderon's „Richter von Zalamea". Eine Censur Lessing gegenüber 200

Seite

XXVI. Signora de Vestvali. Josef Lewinsky. Louise Harriers-Wippern. Pauline Lucca 204

XXVII. Ida Pellet. Alexander Liebe. Theodor Wachtel. „Vineta". „La Réole." Politik und Theater 210

XXVIII. Schnorr von Carolsfeld. Wiener Gäste. Dramatische Novitäten. Etwas von Richard Wagner 220

XXIX. Ein Ausflug nach Schwerin. „Montjoye". Shakespeare's Säkularfest. Friedrich Haase. „Die letzten Tage von Pompeji" 228

XXX. Albert Niemann. Ein einbeiniger Tänzer. Ullman-Concert. Ende des Pachtvereins 235

XXXI. Direction Gundy. Dreißig Gäste in einem Halbjahre. Der erste Theaterbrand 243

XXXII. Der Cirkus als Nothbühne. Interimstheater. Adolf Robinson. Zum letzten Mal Bogumil Dawison. Aglaja Orgéni 249

XXXIII. „Die Afrikanerin." Caroline Bettelheim. Direction Lobe. „Durch's Ohr." „Böse Zungen". „Mignon" 261

XXXIV. Ein weiblicher Hamlet. Désirée Artôt. Theodor Lobe als Director und Darsteller. „Ziethen'sche Husaren" 269

XXXV. Clara Ziegler. Marie Wilt. Ein neues „Theilungsspiel". Drei Theaterinstitute 280

XXXVI. Hedwig Rabe. „Die Göttin der Vernunft." Italienische Oper. Zweiter Theaterbrand. Lobe- und Thaliabühne. Ullmann-Concert 287

XXXVII. Direction Schwemer im Stadttheater. Mathilde Mallinger. Sommerpause. Johanna Buska. „Pombal" . . 295

XXXVIII. „Diana." „Der Haideschacht" „Die Meistersinger." „Ernesto Rossi" 303

IXL. Direction Ravené „Liebe für Liebe." Franz Diener. Direction Tescher-Auernach. Mlle. Donadio. Abonniren! Rücktritt der Direction. „Gudrun." Niemann-Rabe als „Marianne." „Arria und Messalina." Bertha Ehnn. Ein halbes Jahrhundert Opernsänger 308

XL. Schließung des Stadttheaters. Liquidation des Actienvereins. Novitäten im Lobetheater 317

XLI. Von den Meiningern 321

XLII. Das Lobe-Theater unter der Direction L'Arronge. Gallmeyer. Pollini's Oper im Stadttheater. „Folkunger". „Aida". Directionen Levin und Schönfeldt im Lobe-Theater 335

XLIII. Das Stadttheater im Winter 1877/1878. Uebernahme des Instituts durch die Commune. Schluß 342

Register der Eigennamen. 349

Register der Bühnenwerke 354

Vorbemerkung.

Meine näheren Beziehungen zum Theaterleben begannen im Jahre 1845 und haben bis auf den heutigen Tag keinerlei Unterbrechung erfahren.

Ich habe der Bewegung des deutschen Theaters in dem abgelaufenen Menschenalter das kritische Geleit gegeben und in dieser Thätigkeit hunderte von Bühnenkünstlern, Virtuosen, dramatischen Autoren, Componisten und dramatischen Werken zu würdigen und zu beurtheilen Gelegenheit gehabt.

Von diesen, den Persönlichkeiten wie den Werken, von ihren Schicksalen und Erlebnissen, von ihrem Einfluß und ihrer Einwirkung auf das deutsche Bühnenleben soll in den nachstehenden Aufzeichnungen die Rede sein und zwar in der Form zwangloser Erzählung.

Der Kritiker tritt bescheiden in den Hintergrund und räumt dem Erzähler den Platz ein. Mein Ziel ist: dem Leser Bilder und Vorgänge aus dem Theaterleben der genannten Epoche vorzuführen und an passenden Stellen auch auf wichtige brennende Fragen des Theaterlebens ein paar kritische Streiflichter zu werfen.

Im Ganzen sollen diese Blätter nichts weiter als Erinnerungen sein, Erinnerungen aus einem vielbewegten und an Wandlungen mannigfacher Art reichen Zeitabschnitte, Erinnerungen, die sich lediglich auf persönliche Erlebnisse und Erfahrungen stützen. Dieser letztere Umstand möge mir bei dem gütigen Leser zur Entschuldigung dienen, wenn ich bei einzelnen Gelegenheiten auch von mir selbst zu sprechen nicht werde unterlassen können. Es soll so selten wie möglich geschehen.

Als Ausgangspunkt für meine Aufzeichnungen dient mir das Stadttheater in Breslau, in welcher Stadt ich diese ganze

Zeit verlebt habe. Die Memoiren werden sogar eine gewisse Localfarbe nicht verläugnen und in den Hauptzügen den geschichtlichen Verlauf in der Entwickelung des Breslauer Theaters verfolgen. Dieser örtliche Charakter der Schrift wird darum aber kein Hinderniß sein, die bedeutsamsten Vorkommnisse und Erscheinungen des allgemeinen deutschen Theaterlebens während der genannten Zeitepoche in ihren Kreis zu ziehen. Breslau ist gewissermaßen nur der Rahmen, in dem ich die bunten Bilder aus vieljährigen Bühnenerlebnissen vorführen will, und dies so umfassend, daß nur Weniges vermißt werden dürfte, was in dem abgelaufenen Menschenalter ein größeres, öffentliches Interesse auf der deutschen Bühne hervorgerufen hat.

Indem ich übrigens diese Blätter an den Lebensfaden des Breslauer Theaters anreihe, berichte ich damit zugleich eine Krankengeschichte, die für Jene, die den Beruf in sich fühlen, als Heilkünstler für die chronischen Leiden des deutschen Theaters zu wirken, manche lehrreiche Thatsache enthalten dürfte. Vielleicht ist es mir in der Art auch gelungen, mit diesen flüchtigen Plaudereien einen bescheidenen Beitrag zur allgemeinen Geschichte des deutschen Theaterlebens geliefert zu haben. Nach einem höheren Ziele habe ich dabei nicht getrachtet.

Erstes Kapitel.

Das Theater in der vormärzlichen Zeit. Meine ersten Beziehungen zum Theater. Auguste Bernhard.

Die gegenwärtige Generation kann sich kaum eine Vorstellung davon machen, welchen Rang und welche Bedeutung das Theater in der Zeit vor dem Jahre 1848 im gesellschaftlichen Leben hatte. Ohne Parlamentstribüne, ohne freie Presse, ohne freies Versammlungsrecht, wie die Gesellschaft damals war, suchte und fand sie vorzugsweise in dem Theater die Stätte, wo dem geistigen Leben

eine freiere Bewegung gestattet war. Ein neues Stück galt als ein Ereigniß und bildete den Hauptgegenstand der Unterhaltung in allen gebildeten Kreisen. Die Theaterkritik nahm die vornehmste Stellung in den Tagesblättern ein, sie füllte ganze Spalten und ersetzte gewissermaßen die heutigen Leitartikel. In der Zeit namentlich, aus welcher meine ersten Beziehungen zum Theater datiren, es war um die Mitte der vierziger Jahre, hatten bei der ernsten Bewegung auf religiösem und politischem Gebiete die Aufführungen von freiheitlichen Stücken den Charakter von Manifestationen des Volksgeistes angenommen. Die Schaubühne war damals viel mehr als eine bloße Vergnügungsanstalt, sie war in gewissem Sinne die Führerin in dem Strome der Zeitbewegung.

Wie ein zündender Funke fiel in diese Bewegung damals ein neues Stück von Gutzkow: „Das Urbild des Tartüffe". Dasselbe kam in Breslau im Frühjahr 1845 zur ersten Aufführung, und zwar mit Emil Devrient als Gast in der Rolle des „Molière". Devrient war damals in der Blüthe seiner künstlerischen Thätigkeit und der gefeiertste Schauspieler in Deutschland. Seiner muß ich vor Allen gedenken, denn er war es, durch den ich auf die Bahn des Theaterlebens gerieth.

In dem entlegenen Erdenwinkel, wo ich meine Kinderjahre verlebte, war das Wort „Theater", ganz buchstäblich genommen, etwas völlig Unbekanntes. Ich erinnere mich wenigstens nicht, es jemals nur gehört zu haben, und ich darf annehmen, daß überhaupt das Vorhandensein eines Theaters der damaligen gesammten Einwohnerschaft des kleinen Städtchens, das ich meine Heimath zu nennen die Ehre habe, gerade so bekannt war, wie die Existenz einer Insel in der Südsee. Wie sollte es auch? Befand man sich doch damals bei dem Mangel an Verkehrswegen in einem solchen abseits gelegenen Städtchen gewissermaßen selbst wie auf einer entfernten Insel, von der nur einzelne Bevorzugte einmal einen Flug ins Weitere machen konnten.

Ich war auch später, als ich auf die Universität kam, nicht

in der Lage, theatralischen Genüssen nachgehen zu können. Mit um so größerem Eifer lag ich dem Studium der dramatischen Literatur ob, und die classischen Stücke waren mir sehr geläufig, obgleich ich kaum eins oder das andere auf der Bühne gesehen hatte. Die Hegel'sche Aesthetik stand damals im höchsten Ansehen, und gestützt auf einige Kenntniß derselben, veröffentlichte ich eine Schrift über Lessings „Emilia Galotti", in der ich naiv genug auch sehr bestimmte Ansichten über die Art der Darstellung auf der Bühne aussprach. Ja, ich war so kühn, gegen die Auffassung des berühmten Charakterdarstellers Seydelmann in der Rolle des „Marinelli" Front zu machen und auch die Ansicht des damals berühmtesten Kunstkritikers Rötscher in diesem Punkte zu bekämpfen. Wie gesagt, es war die pure Naivetät meinerseits, aber sie sollte von entscheidendem Einfluß auf meinen ferneren Lebenslauf werden.

Die Veröffentlichung der erwähnten Schrift erfolgte am Beginn des Jahres 1845. August Kahlert, der meine Schrift sehr warm der Oeffentlichkeit empfohlen hatte, und Gustav Freytag waren damals die beliebtesten Docenten der schönen Literatur an der Breslauer Universität, und bei Beiden hatte ich mich der wohlwollendsten Aufmunterung in meinem Streben zu erfreuen, das darauf gerichtet war, mich später einmal als Docent der Literatur und Kunst zu habilitiren. Das Theater interessirte mich nur nach Seiten seiner kunstgeschichtlichen Bedeutung, und der Besuch einer Vorstellung im Stadttheater (auf der Gallerie) kam nur bei außerordentlichen Gelegenheiten vor. Die kümmerlichen Verhältnisse, unter denen ich lebte, gestatteten mir selbst die Ausgabe für ein Studentenbillet nur höchst selten.

Da trat ganz unerwartet ein plötzlicher Scenenwechsel ein. Wie schon oben erwähnt, war Emil Devrient im Frühling 1845 als Gast in Breslau anwesend. Er hatte von meiner Schrift über Lessing Kenntniß genommen und dies veranlaßte ihn, dem ihm völlig fremden Verfasser einen Besuch zu machen. Diese erste Begegnung in der ärmlichen Studentenwohnung war nicht

ohne komischen Beigeschmack. Auf beiden Seiten Ueberraschung und Verlegenheit. „Wie kommt mir solcher Glanz in meine Hütte?“ — Der bewunderte Mime, der gefeierte Liebling der vornehmsten Gesellschaftskreise in dieser Mansarde? Er hatte sich offenbar in der Wohnung geirrt, sein Besuch galt ohne Zweifel Ferdinand Lassalle, der in demselben Hause ein großes Quartier inne hatte. Devrient seinerseits war sichtlich von der Dürftigkeit der Einrichtung, wie nicht minder von meinem jungen Aussehen überrascht. Er hatte einen Schriftsteller von Würde und Bedeutung erwartet und fand einen jungen Studenten, der ihm in höchster Verlegenheit nichts weiter als einen alten Holzschemel zum Niederlassen anbieten konnte. Es befand sich zwar auch ein Sopha in dem Zimmer, aber die hervorstehenden Sprungfedern warnten eindringlich vor dem Niedersetzen.

Die Unterhaltung kam indeß bald in Fluß.

— Ihre Schrift hat mir Bewunderung eingeflößt.

— Sie sind zu gütig.

— Bewundernswürdig, daß Sie gegen diesen Seydelmann — es war rühmlich, diesen Muth auch gegen Rötscher zu haben.

— Nichts als der Muth der Jugend.

— Sagen Sie lieber der Muth der Wahrheit. Solche Federn sind uns für das Theater nöthig. Sie schreiben doch über mein Gastspiel?

Ich bin nicht in der Lage, das Theater oft besuchen zu können, und im Uebrigen ohne jede Beziehung zu der Journalistik.

— Lassen Sie mich dafür sorgen!

Damit empfahl er sich und von der Stunde an wurde mir zu jeder Vorstellung des Gastes ein Logenbillet in unmittelbarer Nähe der Directionsloge übersandt, und bald darauf auch ein Passe-partout für das ganze Jahr ausgefertigt. Leopold Schweitzer, damals Dramaturg des Stadttheaters, wandte mir die freundlichste Theilnahme zu und ging darin so weit, schon im nächsten Jahre (1846) meine erste dramatische Jugend-

fünde, das dreiactige Schauspiel: „Der Verbrecher aus dem Volke", zur Aufführung zu bringen. Meine liebenswürdigen Universitätsgenossen bereiteten mir einen stürmischen Hervorruf — ich war dem Theater verfallen.

Nun, es war so übel nicht. Die besten und frischesten Federn waren damals dem Theater gewidmet. Moritz Elsner, August Semrau, Julius Stein, August Kahlert führten das kritische Scepter in den Zeitungen, und ihre geistsprühenden und sachgemäßen Theaterartikel fanden ein zahlreiches und begeistertes Lesepublikum. Selbst Braniß, der gefeierte Universitätslehrer, verschmähte es zuweilen nicht, sich über das Theater öffentlich vernehmen zu lassen und Mosewius, der mit reichem musikalischen Wissen eine gründliche ästhetische Bildung verband, bekundete in mancherlei Veröffentlichungen sein lebhaftes Interesse für unser Kunstinstitut. G. Freytag trat mit seiner ersten epochemachenden dramatischen Production an den Tag: „Die Valentine", die seinen Ruhm begründete, erlebte ihre erste Aufführung am 13. November 1846 im Breslauer Stadttheater.

Das Schauspiel dieses Instituts stand zu jener Zeit in voller Blüthe. Die Sterne waren ihm in doppelter Beziehung günstig. Es hatte eine Anzahl trefflicher Künstler zur Verfügung, und die dramatische Production in Deutschland lieferte hervorragende Erzeugnisse von großer Anziehungskraft. Stücke, wie „Das Urbild der Tartüffe", „Uriel Acosta" von Carl Gutzkow, „Die Valentine" von Gustav Freytag, „König René's Tochter" aus dem Dänischen von Henrik Herz (mit der unvergeßlichen Marie Herbold als „Jolanthe"), „Die Frau Professorin" von Charlotte Birch-Pfeiffer (nach Auerbachs Dorfgeschichte und ebenfalls mit der genannten Schauspielerin als „Lorle" und August Wohlbrück als „Lindenwirth"), „Die Karlsschüler" von Heinrich Laube, „Struensee" von Michael Beer mit der Musik von Meyerbeer, „Sommernachtstraum" mit der Musik von Mendelssohn, Lustspiele, wie „der Vetter" u. a. m. von Benedix, lustige Possen von Kalisch („Einmalhunderttausend Thaler"), von Räder („Der Weltumsegler

wider Willen" und „Der arteſiſche Brunnen") boten ein abwechslungsreiches und anziehendes Repertoire, das das Publikum in Spannung und Theilnahme erhielt. Man ſpielte täglich, auch in den Sommermonaten, wo meiſt berühmte Gäſte auftraten. Das Kunſtperſonal war ſeßhaft und wechſelte nicht von Jahr zu Jahr. So bildete ſich nicht nur eine Stetigkeit des Repertoires, ſondern auch ein intimes Band zwiſchen Publikum und Kunſtperſonal, deſſen bedeutendere Kräfte mit einem gewiſſen Gefühl der Befriedigung als die „Unſeren" genannt wurden. Die Direction wurde von einem Triumvirat, den Herren Dr. Nimbs, Richard Kieſſling und Theodor Reymann mit Sachkenntniß und Geſchick geleitet. Eine Theaterleitung war damals noch ein ſolides Geſchäft, das ſich nicht auf gewagte Speculationen einließ. Sie traf ihre geſchäftlichen Dispoſitionen für Jahre hinaus, und Schauſpieler wie Publikum hatten dem Theater gegenüber das wohlthuende Gefühl der Sicherhrit. Da kam das Jahr 1848, und mit ihm auch der Umſturz aller beſtehenden Theaterverhältniſſe.

Ehe ich indeß zu dieſer neuen Phaſe des Theaterlebens übergehe, möchte ich den Leſern noch einiges über eine Schauſpielerin des Breslauer Theaters mittheilen, die damals ein ſehr lebhaftes öffentliches Intereſſe erregte und deren ſpäteres Schickſal als Mitglied des Hoftheaters in Berlin auch in weiteren Kreiſen warme Theilnahme fand. Ich meine die tragiſche Liebhaberin Auguſte Bernhard. Sie war von wunderbarer Schönheit, reicher Begabung, aber zugleich auch von einer wilden Excentricität. Der Körperbau ſchlank und edel, der Teint von der Farbe des Elfenbeins, das Haar rabenſchwarz, das dunkle Auge in unheimlichem Feuer blitzend, das Organ von nervöſem Klang, war Auguſte Bernhard auf der Bühne, wie im gewöhnlichen Verkehr eine jener Erſcheinungen, an denen auch der kühle Beobachter nicht gleichgiltig vorübergeht. Ihre Darſtellungen waren wenig ausgeglichen, ohne künſtleriſche Harmonie. Wo ihr Naturell aber in einer leidenſchaftlichen Rede zum Durchbruch kam, da wirkte ſie mit der Kraft des zündenden Blitzes. Wenn

sie als „Judith" in Gutzkow's „Uriel Acosta" (sie war in Breslau die erste Darstellerin in der Rolle), in der Fluchscene des zweiten Actes, den Priestern das feurige Wort entgegenschleuderte: „Glaubt besseren Göttern, er wird geliebt!" da ging ein Erzittern durch die dichten Reihen des Auditoriums, als wäre dasselbe von einer erschütternden Offenbarung ergriffen. Der große Erfolg der Gutzkow'schen Tragödie knüpfte sich hier wenigstens zum großen Theile an die temperamentsvolle Darstellung dieser Judith.

Das dämonische Feuer in der Brust dieser Künstlerin sollte ihr aber zum Verhängniß werden. Ihre Bildung war nicht tief und bedeutend genug, um den Dämon in ihr zu zügeln. Wenn sie in erregter Stimmung war, so war es nicht rathsam, in ihrer Nähe zu bleiben, und seltsam genug machte sich dieser Zustand sogleich dadurch bemerkbar, daß das eine Auge alsdann zu schielen begann. Schüchtern, wie ich damals war, entfernte ich mich eiligst, sobald ich den schielenden Blick wahrnahm.

Auguste Bernhard verschwand eines Tages von Breslau, um, wie es hieß, einem Liebhaber nach Riga zu folgen. Ihre Sachen wurden öffentlich verauctionirt, um die Gläubiger zu befriedigen. Nach einigen Jahren tauchte sie als Mitglied der Berliner Hofbühne auf, aber nur kurze Frist war ihr noch für künstlerisches Wirken vergönnt. Als ich sie im Beginn der fünfziger Jahre einmal in Berlin besuchte, war sie bereits rettungslos dem Siechthum eines Rückenmarkleidens verfallen, desselben Leidens, an welchem später auch der Mann zu Grunde ging, der Auguste Bernhard auf die theatralische Laufbahn geleitet und längere Zeit mit ihr im Liebesbündniß gelebt hatte. Es war dies der bedeutende Hofschauspieler Moritz in Stuttgart, der „schöne Moritz" genannt.

Ein Oelbildniß von Auguste Bernhard, von Resch' Meisterhand, befindet sich noch gegenwärtig zu Breslau in dem Etablissement der Weinhandlung von Chr. Hansen.

Zweites Kapitel.

Der Märzsturm. Carl Gutzkow. Robert Prutz. Erstes „Theilungsspiel". Fanny Ubrich.

Die Vorboten des Märzsturmes vom Jahre 1848 machten sich auf der Bühne des Stadttheaters schon zeitig bemerkbar. Das heraufziehende Unwetter vom Westen verbreitete eine Schwüle und Unruhe, deren Einfluß auch auf den Brettern, die die Welt bedeuten, bald zu verspüren war. Das zeigte sich am auffälligsten bei der ersten Vorstellung von G. Freytag's Schauspiel „Graf Waldemar" am 18. Februar 1848. Die Aufführung fand zum Benefiz eines sehr beliebten Künstlers, des Herrn Heese, statt, der vor Kurzem die gefeierte Marie Herbold geheirathet hatte. Eine Novität vom Verfasser der „Valentine" und zum Besten eines Künstlerpaares von so außerordentlicher Beliebtheit — und doch kein volles Haus! Man konnte sich nicht verhehlen, eine Katastrophe ist nahe. Unter solchem Druck mußte das Stück selbst leiden. Man hörte nur mit halben Ohren. Man sprach in den Zwischenacten weit mehr von den Vorgängen in der Seinestadt, als von dem Schicksale des blasirten Grafen, der in der Gemüthsleere der vornehmen Welt zu Grunde geht. Es fehlte alle Ruhe und alle Sammlung in dem Gemüthe der Zuhörer — das Stück verschwand bald von der Bühne, trotzdem die „Gertrud" der Frau Heese-Herbold das Publikum in einen Rausch von Entzücken versetzt hatte. Dem Rausche der heranstürmenden Revolution war kein Widerstand zu leisten.

Dem gleichen Schicksal der Theilnahmlosigkeit verfiel ein neues großes Drama von Carl Gutzkow: „Wullenweber", das am 10. März zur ersten Aufführung kam. Man konnte bei der damaligen Zeitströmung auf die lebhafteste Sympathie des Publikums für ein Stück rechnen, in welchem das freie Bürgerthum verherrlicht wird. Denn zwei Bürger, ein Kaufmann und ein Hufschmied, machen in diesem historischen Drama

drei Kronen erzittern und schreiben ihnen Gesetze vor. Man fand in dieser poetischen Darstellung eine erhebende Bürgschaft für die nicht zu erdrückende Geistesmacht gegenüber der traurigen Herrschaft der Willkür. So etwas mußte zünden, und es zündete auch. Aber draußen explodirte es bereits, und am 18. März begaben wir uns nur noch in's Theater, um uns aus der Rüstkammer mit Mordwerkzeugen für den Abend zu versehen, an welchem die gesammte männliche Bevölkerung unter Waffen erscheinen sollte. Der Theatermeister versah mich mit einem schweren verrosteten Pallasch, den ich bei aller Anstrengung nicht aus der Scheide bringen konnte, was auch gar nicht nöthig war. Ich habe das dem Musendienste geweihte Schwert durch keinen Blutstropfen befleckt und es später wieder seinem unschuldsvollen Berufe überliefert.

Ein mir sehr theurer Freund, ebenfalls Journalist, hatte sich mir angeschlossen, um sich in der Rüstkammer des Theaters gleichfalls mit einer Mordwaffe zu versehen. Er konnte nichts Anderes als eine lange ziemlich schwere Lanze mit Widerhaken erlangen. Nach wenigen Minuten traf ich den schwächlichen Freund, wie er auf der Bühne Exercitien anstellte, ob man mit solcher Lanze wohl einen Küraſſier vom Pferde herunterholen könnte. Dabei stöhnte er unter der Last des schweren Instruments, das er nur mit Aufgebot aller Kräfte zu heben vermochte. Ich und der Theatermeister brachen bei diesem Anblick in ein convulsivisches Lachen aus, wie wohl noch niemals bei einer Possenaufführung auf denselben Brettern. Der liebe Freund ist längst nicht mehr unter den Lebenden, der Theatermeister ebenfalls nicht, und die Lanze vermuthlich bei dem Theaterbrande zu Asche geworden. Ich allein habe sie überlebt, die Theilnehmer an jenem lustigen Schauspiele auf der Scene des Stadttheaters am Nachmittage des 18. März 1848. — Als ich den Freund am Abend zum Ausmarsch abholte, fand ich ihn von auffallendem Körperumfange. Er hatte sich, wie er mir vertraulich mittheilte, Rücken und Brust mit dicken Lagen Packpapier bepanzert, zum Schutz gegen die ver . . . Küraſſierhiebe.

So marschirten wir denn wohlgerüstet nach dem Sammelplatz des Freicorps, ich umgürtet mit dem Theatersäbel und mein ausgewattirter Freund mit der gewaltigen Picke über der Schulter, — eine lebendige Illustration zu dem Lustspiel: „Die Helden".

Die ernsteren Scenen stellten sich indeß bald ein. Der „Völkerfrühling", der Jung und Alt mit Begeisterung erfüllte, senkte schwere und tiefe Schatten auf die Stätten der Kunstpflege. Sie waren verwaist, obwohl die Direction äußerst energische Versuche machte, das Interesse des Publikums durch Aufführung von Stücken zu gewinnen, die bislang von der Censur verboten waren. Gutzkows Lustspiel „Zopf und Schwert" war das erste Stück, das die Erlösung der Bühne von den Fesseln der Censur an dem Breslauer Theater bezeichnete. Es entsprach nur der öffentlichen Stimmung, wenn die Theaterkritik bei einer solchen Gelegenheit den Moment der Erlösung von dem schweren Censurdruck mit der größten Freudigkeit begrüßte. Der Recensent der „Breslauer Zeitung" — es war zufällig derselbe, der sich gegenwärtig mit dem Niederschreiben dieser Erinnerungen befaßt — stimmte nach der Aufführung von „Zopf und Schwert" folgenden hohen Brustton an: „Ein neuer und schöner Tag ist nun auch für die dramatische Dichtkunst angebrochen, und sie wird hoffentlich mit den freigewordenen Schwingen gewiß nun auch einen gewaltigen Aufschwung nehmen, der ihr unter den traurigen Fesseln der Vergangenheit unmöglich gemacht war." — Gemach, junger Freund! Du solltest in dieser Hoffnung, wie in so mancher anderen deines Lebens, bittere Enttäuschung erfahren.

Gutzkow selbst, zufällig auf einer Durchreise anwesend, wohnte der Aufführung seines Lustspiels am hiesigen Theater bei. Er hatte vor Kurzem seine erste Frau verloren und suchte gebrochenen Gemüthes einen stillen Aufenthalt im schlesischen Gebirge auf. Ich hatte ihn ein Jahr vorher in Dresden, wo er das unerfreuliche Amt eines Dramaturgen am Hoftheater bekleidete, kennen gelernt, und der Leser wolle es mir zu Gute halten, wenn ich im Gefühl der Dankbarkeit für die mir von

dem großen Schriftsteller stets bewiesene Freundschaft und Theilnahme an dieser Stelle ein paar Worte über seinen so vielfach verlästerten Charakter einschiebe. Man hat Gutzkow Mangel an Gemüth und krassen Egoismus zum Vorwurf gemacht. Ich habe das Glück gehabt, über dreißig Jahre mit ihm in Verkehr zu sein und ihn stets als einen treuen und anhänglichen Freund befunden, als einen Menschen von Herz und Gemüth. Er behandelte mich, der ich nicht würdig war, seine Schuhriemen zu lösen, mit einer familiären Collegialität, die etwas Beschämendes hatte. Ich durfte ihm allerlei schriftstellerische Versuche zur Prüfung zuschicken und erhielt stets und ohne jeden Verzug die eingehendsten und freundschaftlichsten Rathschläge von ihm. Gutzkow war, als ich ihn in Dresden zum ersten Male sah, allerdings kaum erst vierzig Jahre alt, und die harten Schläge des Lebens hatten ihn noch nicht so tief verbittert, wie dies später der Fall war. Ein tiefer stiller Ernst lag aber schon damals auf seiner hohen Stirn, und man gewann schnell die Ueberzeugung, einen tiefgereiften Mann vor sich zu haben. Ein flüchtiger Beurtheiler konnte ihn für unfreundlich und schroff halten. Aber er war es ganz und gar nicht, nur war er ebenso wenig höfisch. Er hat Etwas auf seine Persönlichkeit gehalten. Sollte denn aber der Verfasser von „Urbild des Tartüffe" und „Uriel Acosta" nicht einmal das Bewußtsein seiner Bedeutung haben? — Die Befriedigung fetter Tantièmen ward ihm ja noch nicht zu Theil. Die genannten Stücke, die der Theaterkasse einen Goldregen brachten, waren z. B. von dem hiesigen Theater ein für alle Mal für den Preis von fünf Friedrichsd'or erworben. Für je einen Act ein Friedrichsd'or — das war damals prix fixe bei den großen Stadttheatern. Die kleineren Bühnen zahlten thalerweise.

Nach „Zopf und Schwert" versuchte es die Direction mit einem anderen censurwidrigen Stücke, mit dem Trauerspiel „Moritz von Sachsen" von Rob. Prutz. Das Stück berührte gerade den Punkt, dessen Erreichung damals allen Gemüthern als herrlichstes Ziel vorschwebte: Deutschlands

Freiheit und Einheit. Aus tiefer Erbitterung über die Schmach der deutschen Völker war das Stück hervorgegangen. „Der schlechte Pommer", wie man Prutz in höheren Cirkeln nannte, hatte in seiner Dichtung den vaterländischen Schmerz in vollen Zügen ausgegossen, und Stellen wie die folgende sprachen mit packender Beredtsamkeit zu der erregten Menge. Es ist die Stelle, wo Kaiser Karl von der Krone Abschied nimmt, mit den Worten:

„O, ich beschwör' Euch, künftige Regenten,
„Die Ihr in Eurer zugeschlossenen Hand
„Das Schicksal künft'ger Millionen tragt:
„Versäumt es nicht, mit liebevollem Neigen
„Das Ohr zu legen an die Brust des Volkes!
„Verkennet nicht das ungeduldige Hüpfen
„Der neugebornen Freiheit! Ueberhört
„Das leise Flüstern in den Zweigen nicht,
„Wenn sie der Athem der Geschichte rührt!
„Ich hab's gethan, ich büße meine Schuld.

Allgemeiner Beifallssturm, begeistertes Zujauchzen, aber leere Bänke. Hinter dem Hause, auf dem Exercierplatze, tumultuarische, nach vielen Tausenden zählende Versammlungen, wo noch ganz andere Freiheitsreden zu hören waren, innerhalb des Hauses der horror vacui. Die ehrenhafte Direction, die bisher tapfer gekämpft, sah keinen anderen Ausweg, als zu capituliren. Es war am 15. April in der Abschiedsvorstellung von August Wohlbrück, wo das gefüllte Haus stürmisch nach der Direction verlangte. In deren Auftrag erschien der Regisseur Kühn auf der Scene mit der Erklärung, daß in diesem Augenblicke der ungünstigen Zeitverhältnisse wegen sämmtlichen Mitgliedern, 145 an der Zahl, gekündigt sei, und daß für die Fortführung des Theaters ein neues Arrangement getroffen werden solle.

Dasselbe vollzog sich auch in kurzer Zeit. Die Herren Nimbs, Kiessling und Reymann traten zeitweilig von der Leitung des Theaters zurück und überließen Haus und Inventar ohne jede Entschädigung vom 1. Mai bis zum 1. October dem

Kunstpersonal, das unter einem aus seiner Mitte gewählten Comité „auf Theilung" zu spielen unternahm. Niemand von uns ahnte damals, daß dieses „Theilungsspiel" sich später so oft wiederholen werde.

Man hatte sich indessen einigermaßen an das Revolutionsmachen gewöhnt, und die Theilnahme für die Theater erwachte wieder in einem ganz unerwarteten und unerhofften Grade. Mitten im Sommer und im gährenden Chaos des Zersetzungsprocesses aller bestehenden Verhältnisse sah man zahlreich besuchte, öfter gefüllte Häuser. Einerseits machte sich das Bedürfniß nach unterhaltender Zerstreuung um so mehr geltend, als in dem Jahre auch die besser situirte Minorität sich auf eine Vergnügungsreise nicht zu begeben wagte, andererseits regte das Mitleid für die brotlos gewordene Künstlergesellschaft zum fleißigen Theaterbesuch an, und das Uebrige that die Billigkeit der Eintrittspreise. Der Sommer von 1848 war die Geburtsepoche der auch später beliebt gewordenen Bons-Abonnements. Für zwei Thaler erhielt man an der Kasse Theaterbillets im Werthe von dreien. Die Erfindung dieser Manipulation war dem Schauspieler und Sänger Isoard zu verdanken, der neben Fr. Rieger mit im Verwaltungs-Comité saß. Er war in Schauspiel wie in der Oper sehr verwendbar, im Ganzen ein intelligenter Künstler, aber von rohen Manieren. Er liebte es, recht tief in das Glas zu gucken, was mitunter zu recht ergötzlichen Scenen auf der Bühne führte. Mit treffendem Sarkasmus schrieb Semrau einmal über ihn: er besitze ein großes Talent für die Darstellung schwankender Gestalten.

Das Verwaltungs-Comité entwickelte eine rege Thätigkeit, sowohl in der Vorführung von zeitgemäßen Stücken, als in dem Heranziehen von beliebten Gästen. Von letzteren übten namentlich die Komiker Grobecker und L'Arronge (Vater von Adolph L'Arronge) eine starke Anziehungskraft aus. Für die Posse besaß die damalige Bühne übrigens auch ganz vorzügliche einheimische Kräfte, so z. B. die Soubrette Fanny Ulbrich und den Komiker Alwin Stotz, die später ein

Ehepaar wurden. Die Erstere war ein geborenes Bühnentalent. Fanny Ubrich war in Posse, Oper und Schauspiel gleich ausgezeichnet, ein richtiges Theaterkind, wie es in heutiger Zeit kaum noch vorkommt. Sie hatte Salz, das bekanntlich frisch erhält. Sie war der allgemeine Liebling des Publikums und, wie in unserem Kreise wohl bekannt, der besondere Liebling eines bereits in Jahren vorgerückten Küraſſier-Offiziers, der einen der stolzesten Namen Deutschlands führte. Fanny vertraute mir eines Tages, ich werde sie wohl bald statt auf der Bühne, als Frau Gräfin B. im ersten Range sitzen sehen. Allein es kam anders. Der edle Herr gab ihr nicht blos den Abschied, sondern verlangte auch die Rückgabe der ihr gemachten Geschenke, und als dies verweigert ward und der Bediente die Wohnung der Künstlerin versperrt fand, schlug er einfach mit einer Art die Thür ein, um sich der Gegenstände gewaltsam zu bemächtigen, die ihm übrigens sodann freiwillig ausgeliefert wurden. Die Spuren der Arthiebe an der Thür habe ich noch mit eigenen Augen gesehen. In dem Sturm und Drang der damaligen Tage gingen solche Fälle roher Gewaltacte unbemerkt vorüber. Aber diese Geschichte sollte doch ein Nachspiel haben. Man fand die Affaire eines Tages im Inseratentheil der „Breslauer Zeitung" mitgetheilt, ohne Namensnennung zwar, aber mit ungefähr folgender Andeutung: Als dem edlen Krieger sein Verlangen abgeschlagen wurde, gab er, ein zweiter Marschall „Vorwärts", Ordre zur Attaque ꝛc. Der Offizier leitete einen Injurienproceß gegen die Zeitung ein, der bis zum Obertribunal durchgekämpft wurde, mit welchem Ausgang ist mir unbekannt geblieben. Inzwischen hatte auch die Militairbehörde von dem Vorfall Kenntniß genommen und Herr v. . . . . wurde nach einer anderen Garnison versetzt, wo er kurz darauf seinen Abschied nahm.

Die Aufgabe des Verwaltungs-Comités war keine leichte, aber sie wurde glücklich gelöst. Die Mitglieder des Theaters erhielten regelmäßig ihre Gage, ja es gab auch noch Ueberschüsse. Die guten Einnahmen resultirten vorzugsweise aus

Schauspiel- und Possen-Vorstellungen. Mit der Oper war damals wenig auszurichten, trotzdem das Theater eine Primadonna von großartigem dramatischen Talent besaß: Frau Hermine Rudersdorff-Küchenmeister. Sie war gleich hervorragend im dramatischen wie im colorirten Gesange, und Leistungen wie „Recha" in Halévy's „Jüdin", wie „Isabella" in Meyerbeer's „Robert der Teufel" sind den damaligen Theaterbesuchern gewiß in unvergeßlicher Erinnerung geblieben. Wenn ich nicht irre, lebt die Künstlerin noch heute als hochangesehene Gesangslehrerin in London.

Mit Frau Küchenmeister kam im Sommer des Jahres 1848 die noch heute beliebte Oper „Martha" von Flotow zur ersten Aufführung, um möglichst schnell vom Repertoire zu verschwinden. Dafür sollte sie später zu einer um so längeren Lebensdauer auferstehen.

Das Publikum horchte in jenen erregten Tagen auf ganz andere Weisen. Die Katzenmusiken waren eine sehr beliebte Abend-Unterhaltung geworden, und in Rücksicht hierauf wurde in einer Vorstellung vom „Bemoosten Haupt" die „Pereatscene" mit einer regulär einstudirten Katzenmusik ausgestattet, die einen ungeheuerlichen Jubel hervorrief. Bedenklicher schon wurden diese freiheitlichen Velleitäten auf der Bühne, als einzelne Mitglieder sich herausnahmen, classische Dichtungen zu verstümmeln. So verkehrte ein Schauspieler im Vortrage der Schiller'schen „Glocke" die Verse:

„Wenn sich die Völker selbst befrei'n,
Da kann die Wohlfahrt nicht gedeih'n"

in den barbarischen Unsinn:

„Wenn sich die Völker nicht selbst befrei'n" —

selbstverständlich unter jubelnder Acclamation der Menge. Man befand sich eben im Taumel der jungen Freiheit.

Drittes Kapitel.

Emil Devrient. Grunert. Edwina Pierck.

Im letzten Monat der provisorischen Theaterleitung fand sich auch Emil Devrient wieder zum Gastspiel ein, diesmal in Begleitung seiner Tochter Marie, die hier ihren ersten Versuch auf den Brettern machen sollte. Derselbe fiel auch recht glücklich aus und führte sogar zu einem Engagement der Kunstnovize am Stadt-Theater. Dasselbe war indeß nur von kurzer Dauer. Fräulein Marie Devrient entsagte der schauspielerischen Laufbahn und heirathete einen reichen Kaufherrn in Stettin.

An dieser Stelle sei es mir gestattet, das Bild Emil Devrient's, das durch vielfache Schilderungen und Darstellungen von Zeitgenossen hinlänglich bekannt ist, mit einigen Strichen zu ergänzen. Emil Devrient war unstreitig ein großer ungewöhnlich begabter Künstler. Hamlet, Marquis Posa, Egmont, Ferdinand (in Kabale und Liebe), Richard II., wie überhaupt ideal gehaltene Charaktere wurden von ihm mit vieler Meisterschaft zur Darstellung gebracht. Er wurde dabei durch die Vorzüge seiner Persönlichkeit in der wirksamsten Weise unterstützt. Er war von schlankem, edlem Körperbau, das Organ ein klangvoll ausgiebiger Baß-Bariton, das Auge von einer dunkeln, sanft strahlenden Bläue — mit diesen persönlichen Eigenschaften war er vor Allem seines Sieges bei der Frauenwelt gewiß. Devrient wußte das auch recht gut und war deshalb in Allem, was seine äußerliche Erscheinung anbetraf, von einer geradezu beängstigenden Peinlichkeit. Der große Künstler vermochte darum auch im alltäglichen Verkehr, im Hause, wie im geselligen Kreise den Schauspieler nicht zu verleugnen. Er legte die Draperie eigentlich niemals ab, und kam mir immer wie eine wandelnde Bildsäule vor. Der große Vorzug seiner Darstellungskunst, das edle Maßhalten war ihm auch im Leben zu eigen geworden. Er hütete sich auf das Sorgfältigste vor jeder Ueberstürzung, und so viel Avancen ihm

auch von Seiten begeisterter Verehrerinnen gemacht wurden, so hielt er sich doch immer standhaft von jeder Uebereilung fern. Er hatte in dieser Beziehung mit seiner eigenen Frau traurige Erfahrungen gemacht, die ihn zur Vorsicht mahnten. Nur in einem Punkte konnte Emil Devrient schnell aufbrausend werden: Wenn seinem künstlerischen Ehrgeiz eine Beschädigung drohte. Seltsamerweise erblickte er eine solche selbst in dem Rühmen von Künstlern, die ein ganz anderes Fach als er spielten. Es genügte ihm nicht, der gefeiertste Held und Liebhaber der deutschen Bühne zu sein, es ärgerte ihn, wenn ein Charakterspieler mit besonderer Auszeichnung genannt wurde. „So ein Charakterspieler — äußerte er sich einmal zu mir — der hat gut, großer Künstler zu sein. Er nimmt täglich eine andere Perrücke, streicht sich das Gesicht täglich anders an, verdreht die Augen heute so, morgen so, und der große Charakterspieler ist fertig. Aber sehen Sie Unsereins, täglich dieselbe Erscheinung, dasselbe Aussehen, und doch jedes Mal ein Anderer sein, das ist Kunst!"

Ich weiß nicht, ob Devrient später zur Einsicht bezüglich solcher irrthümlicher Behauptungen gekommen ist. Jedenfalls hat er an sich selbst die Erfahrung gemacht, daß es mit dem bloßen Wechseln der Perrücken und dem Augenverdrehen nicht gethan ist. Sein Versuch in der letzten Lebensperiode mit den Charakterrollen scheiterte vollständig.

Am empfindlichsten traf ihn in späteren Jahren das siegreiche Auftreten der realistischen Darstellungsart, die ihm namentlich in der Person Bogumil Dawison's so hart auf den Leib rückte.

Noch eines großen und seltenen Meisters der Darstellungskunst habe ich aus jenen Tagen zu gedenken, wo sich der politische Himmel mit schweren, düsteren Wolken zu verfinstern begann. Es war im September, zur Zeit der Blutthaten in Frankfurt a. M., als der Stuttgarter Hofschauspieler Grunert ein paar Mal hier auftrat. Er war nächst Anschütz in Wien der größte Redekünstler, dem ich auf der Bühne begegnet bin.

Der tiefe Glockenton seines wunderbaren Organs wirkte mit einer gewissen berauschenden Kraft auf die Hörer, und der Vortrag seiner Rede ergoß sich wie die Fluth eines breiten, majestätischen Stromes. Die Erzählung von den Ringen im „Nathan" habe ich niemals wieder mit so vollendeter Redekunst vortragen hören, wie damals von Grunert, der sich übrigens neben seinem schauspielerischen Berufe sehr emsig mit ästhetischen Studien und Forschungen befaßte, die ihm später die Auszeichnung einbrachten, zum Ehren-Doctor der Universität Tübingen ernannt zu werden. Ich habe ihn zu meinem tiefen Bedauern niemals wieder zu Gesicht bekommen, wohl aber manche liebe Zeile von seiner Hand erhalten.

Mit dem Gastspiel Grunert's ging Ende September auch das Interregnum in der Theaterleitung zu Ende, und am 1. October trat die legitime Verwaltung wieder an das Steuerruder.

Die frühere Direction Nimbs-Reymann (Richard Kiessling trat nicht mehr mit ein) übernahm unter trüben Auspicien auf's neue die Leitung und Verwaltung des Stadttheaters, das am 1. October 1848 mit einer Vorstellung von „Don Carlos" eröffnet wurde. Die Gemüther waren in verzweifelter und verbitterter Stimmung; die politische Parteileidenschaft griff zerstörend und zersetzend in den Organismus des gesellschaftlichen Lebens ein. Der Bestand des alten Kunstpersonals war gesprengt, man befand sich einer fast ganz neuen Gesellschaft gegenüber. Sie hatte das traurige Schicksal, daß ihr Debüt mit der Aufführung der Schiller'schen Tragödie zu den lebhaftesten Ausbrüchen der Heiterkeit Veranlassung gab. Die Situation wurde von Tage zu Tage trostloser, aber die Direction hielt tapfer aus, sie hielt sogar aus, als im Laufe des Winters ein unheimlicher Gast, die Cholera, seinen Einzug in Breslau hielt. Doch hatte die Direction zu ihrem Heil einen Schauspieler gewonnen, der das Publikum dauernd zu fesseln verstand. Wilhelm Baumeister wurde der Stern der Saison von 1848—49, ein Darsteller von außerordentlicher

Vielseitigkeit, gleich ausgezeichnet als Bonvivant im Lustspiel und Conversationsstück, wie als Held und Liebhaber in der Tragödie. Er hat viele Jahre der Breslauer Bühne angehört, die später mit ihm und einer Zahl anderer auserlesener Künstler eine neue Blüthezeit des Schauspiels erleben sollte.

Aber diese Zeit war noch ziemlich fern. Die Saison schleppte sich mühselig hin. Es gab kaum eine nennenswerthe Novität. Der Beginn des Jahres 1849 brachte ein romantisches Drama von Rud. Gottschall: „Byron in Italien", das schnell vom Repertoire verschwand, ein neues Schauspiel von Charl. Birch-Pfeiffer „Francis Jonston", das denselben Weg ging. Am wirksamsten erwies sich noch der dramatisirte Roman „Monte-Christo" von Dumas, sowie eine burleske Comödie von Zwengsahn „Peter im Frack", worin zum ersten Mal der Versuch gemacht wurde, das politische Clubleben nach seinen komischen Seiten auf der Bühne zu behandeln. Im Allgemeinen schien das Interesse am Theater vollständig erloschen. Kaum daß die Zeitungen von Zeit zu Zeit sich des Kunstinstituts erinnerten, das sein Dasein nur unter harten Kämpfen zu fristen vermochte. Man ging still und theilnahmlos an dem schönen Gebäude vorüber, um in den politischen Versammlungen und Vereinen allabendlich das Schicksal Preußens und Deutschlands zu berathen. Es waren die Tage, wo in Frankfurt der Würfel gefallen und Preußens König von dem Parlamente in der Paulskirche zum Kaiser von Deutschland gewählt worden war. Man befand sich Ende März und wiederum, wie ein Jahr vorher, ging es wie eine Sturmbewegung durch die Lande und auf tausend Zungen schwebte die Frage: Wird der König von Preußen die Wahl annehmen und Deutschland vom Abgrunde retten?

Just zur selben Zeit, da die politischen Wogen so hoch gingen und die Gemüther in höchster Erregung waren, erschien als Gast auf der Bühne des Stadttheaters eine Schauspielerin, deren Auftreten von einer anarchischen Bande zu pöbelhaften Demonstrationen benutzt wurde, dergleichen ich niemals wieder

in einem Theater erlebt habe. Die Dame hieß Edwina Viereck, vom königlichen Theater in Berlin.

Sie war von sinnberückender Schönheit. Mit einer Gestalt von hohem majestätischen Wuchse und dem vollendetsten Ebenmaße des Gliederbaues verband sich in dieser herrlichen Erscheinung eine Gesichtsbildung von süßester Milde und Weichheit im Ausdruck. Sie glich jenen homerischen Sirenen, „welche die Menschen zauberisch all' einnehmen", sie war von jenen wundersamen „Reizungen" einer Maria Stuart übergossen, „die ungestraft kein Mann erblickt". Dabei war ihr Sprechorgan sonor und klangreich, es hatte etwas Musikalisches im Tone. Edwina Viereck war in Brieg geboren, und ehe sie zum Theater kam, als Verkäuferin in einem Breslauer Cigarrenladen angestellt. Wie sie an das Berliner Hoftheater gelangte, ist mir nicht bekannt geworden. Als ich sie dort zum ersten Mal in der Knabenrolle des „Wilhelm" in dem Lustspiel „Der Vetter" von Benedix sah, war ich nicht weniger von ihrem Talente, wie von ihrer Schönheit überrascht. Sie besaß ganz zweifellos ein ausgesprochenes Bühnentalent, dem aber seltsamerweise gerade ihre Schönheit im Wege stand. Man sprach eben zu viel von ihrer Schönheit und kümmerte sich zu wenig um ihr Talent. Trotzdem brach sich das letztere doch so weit Bahn, daß ihr nach dem Abgange der berühmten Tragödin Auguste Crelinger ein Theil von deren Repertoire zufiel, und sie Einladungen zu Gastspielen an bedeutenden Bühnen erhielt. So kam Edwina Viereck auch zu einem Gastspiel nach Breslau, wo sie eine der schmerzlichsten Prüfungen ihres Lebens bestehen sollte.

Edwina galt allgemein als die Geliebte eines hohen, damals sehr wenig populären Herrn am Hofe, und der Breslauer Pöbel hatte sie deshalb zu seinem Opfer ausersehen. Noch heute erfüllt es mich mit Zornesgluth, wenn ich jener Sonntags-Vorstellung der „Jungfrau von Orleans" gedenke, in welcher Edwina Viereck die Titelrolle spielte. Das Haus war gefüllt, und die zahlreiche Anwesenheit echter „Bassermannscher Gestalten" ließ nichts Gutes für den Abend vermuthen. Derselbe verlief

in der That unter einem Gejohl und Geheul, das sich in der frechsten Weise als Verhöhnung nicht der Künstlerin, sondern der Frau manifestirte. Ihre Rede wurde mit den anzüglichsten Bemerkungen und empörenden Zurufen begleitet, und das bessere Publikum war feig genug, solch schimpflichen Skandal zu dulden. Ich eilte nach einem tumultuarischen Actschlusse mit einigen Freunden zu der Bemitleidenswerthen auf die Bühne. Da stand sie mit dem behelmten Haupte, ganz nach den Worten des Dichters: „Wie eine Kriegsgöttin, schön zugleich und schrecklich anzusehen —", und als wir sie tief bestürzt fragten, ob sie denn weiter zu spielen wagen wolle, da rief sie in wilder Begeisterung: „Was zagt ihr, tapfere Franken! Auf den Feind!" und sie spielte mit heroischer Entschlossenheit bis zum Schluß, wo ihr ein paar Blumensträuße zuflogen, zugleich aber auch eine reichliche Zahl fauler Eier, deren Schalen wohlversiegelt sich noch in Richard Kiessling's seltener Sammlung von Theatermerkwürdigkeiten befinden müssen.

Der verabscheuenswerthe Skandal hatte zum wenigsten die eine günstige Folge, daß die weiteren Gastvorstellungen einen gesteigerten Zuspruch erhielten, und waren von den Polizeibehörden übrigens inzwischen auch hinlängliche Maßregeln getroffen, um erneuten Störungsversuchen mit Nachdruck begegnen zu können. Der demonstrationssüchtige Pöbel wußte sich aber zu helfen. Eines Abends fanden wir in einer Vorstellung mit der Viereck die Königsloge im ersten Range (sie war damals nicht vom Hofe abonnirt und Jedermann zugänglich) mit lauter Eckenstehern in ihren Arbeitsblousen besetzt, die, ohne die Vorstellung zu stören, allerlei „Ulk" trieben, wogegen die Polizei nicht einzuschreiten wagte. Die Herren Eckensteher waren offenbar gut einstudirt. Sie lehnten sich mit vornehmer Blasirtheit in die Sessel zurück, streckten die Beine weit von sich, reichten sich Tabakspriesen aus Papierdüten, fertigten sich Operngucker aus Papierstreifen, womit sie die Viereck zeitweise lorgnettirten und riefen ihr öfter ein lautes „Bravo" zu. Damit

war der Rachedurst der Anarchisten gekühlt, und Edwina konnte ihr Gastspiel in Ruhe zu Ende bringen.

Zum letzten Mal sah ich Edwina Viereck im Frühjahr 1856 auf der königlichen Bühne in Berlin in Brachvogel's „Narciß" als sterbende Pompadour. Es war auch ihre letzte Rolle. Sie war bereits selbst eine Sterbende. Sie verschied nach wenigen Monaten während des Kurgebrauches in Carlsbad an der Zuckerkrankheit.

Viertes Kapitel.

Theodor Döring. Lucile Grahn. Tichatschek.

Unmittelbar nach der Viereck erschien Theodor Döring als Gast auf der Breslauer Bühne. Der berühmte Mime stand damals auf dem Höhepunkt seiner Schaffenskraft. Das heißeste Ziel seiner Wünsche, an die Stelle des verstorbenen Seydelmann nach Berlin zu kommen, war erreicht, obwohl die Berliner Kritik in der Vergötterung seines Vorgängers ihm das Leben noch ziemlich sauer machte. Döring erschien mir persönlich übrigens stets, wenn auch nicht bedeutender, aber viel begabter als Seydelmann. Letzterer imponirte der scharf analysirenden Berliner Kritik durch die Tiefe und Gründlichkeit seiner Auffassung. Er beschäftigte in seltenem Grade den Verstand und war so gewissermaßen ein treffliches Object für den Secirtisch der kritischen Speculation. Döring dagegen wandte sich mehr an die Phantasie des Zuschauers, er war von einem wahrhaft genialen Naturalismus. Sein Lieblingsausdruck, wenn von dem Comödienspielen die Rede war, lautete auch stets: „können". Von den sogenannten „denkenden Künstlern" hielt er nicht viel. „Gute Leut', brave Leut'", pflegte er zu sagen, „aber ‚können', das ist die Hauptsach'". — Sein eigenes Können war freilich sehr ausgedehnt, er war von bewundernswürdiger Vielseitigkeit. Er spielte die großen Charakterrollen der Tragödie und des Dramas, wie „Lear", „Franz Moor",

„Mephistopheles", „Shylock", „Nathan", wie nicht minder die humoristischen Gestalten des Lust- und Schauspiels mit gleich vorzüglicher Charakteristik. Seine Hauptstärke lag allerdings nach Seiten des Humors, und in Rollen, wie der „Banquier Müller" in Bauernfelds Lustspiel „Das Liebesprotocoll" und anderen Lustspielfiguren aus dem bürgerlichen Leben ist er bis Stunde unerreicht geblieben. Alle diese Gestalten gewannen in seiner Darstellung etwas Typisches, denn er besaß wie kein Zweiter die große Gabe, auf dem Gebiete der heiteren Muse Gattungscharaktere zu schaffen. Die Krone seiner Leistungen war denn auch sein hochberühmter „John Falstaff" in Shakespeare's „König Heinrich der Vierte". In dieser Rolle hatte er keinen Rivalen, denn in dem souveränen Schalten und Walten des Humors kam ihm kein Bühnengenosse gleich, während ihm auf dem tragischen Gebiete, wo ihm das Dämonische so recht eigentlich abging, der Rang vielfach streitig gemacht wurde. Das wurmte ihn nicht wenig und verbitterte ihm manche Lebensstunde.

Döring's Breslauer Gastspiel traf mit einem der traurigsten Ereignisse unserer Stadt zusammen. Am 7. Mai brach ein blutiger Aufstand aus, der die Verhängung des Belagerungszustandes über Breslau zur Folge hatte. Als ich an dem gedachten Tage gegen Abend über die Barrikaden in der inneren Stadt hinweg nach meiner Wohnung auf dem Tauentzienplatz eilte, traf ich Döring in der Gegend des Theaters in wahrhaft wuthentbrannter Stimmung. Er war in politischer Beziehung ein eingefleischter Reactionär und verbissener Demokratenfresser. Mit einer Mischung von Ingrimm und Wollust blickte er auf die auf dem Tauentzienplatz aufgefahrenen Geschütze, deren Mündungen nach der Schweidnitzerstraße gerichtet waren: „Wenn sie nur erst loskrachen wollten" — damit trennten wir uns. Aus anderen Stadttheilen her krachten indeß gewaltige Salven, daß einem das Herz in innerster Tiefe erbebte. Am nächsten Morgen wurden die blutigen Opfer des Aufstandes durch die

Straßen geschleift, am Mittag war der Belagerungszustand proclamirt, Tags darauf konnte Döring wieder spielen.

Seltsam, das Haus war gefüllt, und das Gastspiel erhielt immer größeren Zulauf, namentlich bei Lustspielvorstellungen. „Die Zeit ist so thränenreich, wir wollen auch einmal lachen", hörte man manchen ernsten Mann sagen, und der Theaterbesuch steigerte sich von Tage zu Tage. Als ein literarisches Ereigniß galt die erste Aufführung von Hebbel's bürgerlicher Tragödie „Maria Magdalena" mit Döring als „Meister Anton". Ein gewaltiges, niederschmetterndes Stück, wie hinlänglich bekannt, in der Wucht seiner zermalmenden Wirkung aber nur für Denjenigen ganz fühlbar, der diesen knorrigen, starren, unbeugsamen Tischlermeister Anton von Döring spielen gesehen. Wir verließen das Theater an diesem Abend wie mit gebrochenem Herzen, und ich habe seitdem die Scheu vor einer Aufführung des genannten Hebbel'schen Stückes nie gänzlich verwinden können.

Auch Holtei's letzte dramatische Arbeit, das Schauspiel „Zum grünen Baum", kam mit Döring zur ersten Aufführung, ohne sich indeß auf dem Repertoire behaupten zu können. Die Hauptrolle darin war die eines Juden, und Juden spielte Döring mit besonderer Vorliebe. Die große Beweglichkeit seines ganzen Wesens, wie namentlich seiner Gesichtszüge, leistete ihm dabei die vorzüglichsten Dienste, und was er in dieser Beziehung zu leisten vermochte, grenzte schier an das Unglaubliche. Er besaß eine so fabelhafte Gewalt über die Beweglichkeit seiner Gesichtszüge, daß er ohne alle Beihilfe von Theaterrequisiten, ohne Schminken, ohne Lampenlichter, im Freundeskreise in unmittelbarster Nähe der Zuschauer sein Gesicht dermaßen verändern konnte, daß es die größten Contraste menschlicher Gefühle und Empfindungen zum prägnantesten Ausdruck brachte. Döring war eine proteïsche Natur im umfassendsten Sinne des Wortes, und daher auch seine unvergleichliche Gabe in der Kunst des Copirens. Von dieser seiner Virtuosität sollte ich übrigens selbst nach wenigen Jahren einmal eine Probe erhalten, die mich

in sehr unliebsamer Weise berührte, wenn ich auch später mit Döring selbst herzlich darüber lachen mußte. Das königliche Theater in Berlin hatte nämlich ein dreiactiges Lustspiel von mir, „Ein Mann", zur Aufführung angenommen, und die glänzende Besetzung der Hauptrollen mit Döring, Hendrichs, Liedtke, Hiltl und den Damen Viereck und Stich hatte dem harmlosen Stücke eine überaus beifällige Aufnahme verschafft. So wenigstens war es in allen Berliner Zeitungen zu lesen. Aber wunderlicherweise blieb es bei der einmaligen Aufführung, bis nach etwa einer Woche „auf allerhöchsten Befehl" eine zweite, und nach wenigen Tagen eine dritte im königlichen Schloßtheater zu Potsdam erfolgte. Für die Berliner Bühnen aber blieb das Stück abgethan. Die Lösung des Räthsels war Folgendes: Der gerade damals durch Herrn v. Hülsen ersetzte General-Intendant der königlichen Schauspiele, Herr v. Küstner, hatte über seine Theaterleitung ein Buch veröffentlicht, worin von Döring, wie dieser glaubte, in verletzender Weise gesprochen ward. Aus Revanche copirte Döring seinen ehemaligen Chef in meinem Stücke, worin er einen lächerlichen Geldprotzen zu spielen hatte, in so drastischer Art, daß das Publikum nicht aus dem Lachen herauskam. Ja, die Täuschung soll so weit gegangen sein, daß das Bühnenpersonal vor Beginn des Stückes, als Döring auf der Bühne erschien, seine Reverenz vor dem früheren General-Intendanten machte, der sich so unerwartet hinter den Coulissen einfand. Zur Verstärkung des Eindrucks sprach Döring die Rolle auch in dem sächsischen Dialekt, der Herrn v. Küstner eigen war. Unglücklicherweise wohnte dieser selbst der Vorstellung bei, und er erbat sich am nächsten Tage das Stück zur Einsicht, ob das sächsische Idiom auch wirklich vom Autor vorgeschrieben wäre, was natürlich nicht der Fall war. Die beleidigende Absicht des Darstellers lag somit klar am Tage. Döring wurde vor Herrn v. Hülsen citirt. „Wie konnten Sie aber auch Ihren früheren Chef so der Lächerlichkeit preisgeben?" — „Meinen früheren Chef hätte ich gespielt? Behüts! Einen schlechten Kerl habe ich dargestellt. —" Herr von Hülsen konnte

seinem Vorgänger keine andere Satisfaction geben, als das Stück vom Repertoire abzusetzen. Inzwischen hatte aber König Friedrich Wilhelm IV. von dem Vorgange erfahren, und er befahl eine Aufführung in Potsdam, die ihm so viel Spaß bereitete, daß sie noch einmal wiederholt werden mußte. Für Berlin aber blieb mein Stück todt, obwohl mir der Tantième-Verlust von der Intendanz höchst generös ersetzt wurde. Als ich später mit Döring von der Affaire sprach, sagte er blos mit mephistopheli-schem Geberdenspiel: „Hatt' ich doch meine Freud' daran."

Döring erfreute sich des seltenen Glückes bis zu seines Lebens Ende im Beruf thätig sein zu können und der gefeierte Liebling des Publikums zu bleiben. Die Huld des Kaisers genoß er in solchem Grade, daß bei Gelegenheit seines 50jährigen Künstler-Jubiläums der erste Fall eintrat, daß einem activen Schauspieler ein preußischer Orden verliehen wurde. Das Breslauer Theater „Zur kalten Asche" gehörte zu den ersten Stationen auf Döring's Bühnenwanderungen. Hier hatte er im Jahre 1826 unter Vierey das erste bedeutendere Engagement erlangt, und von hier aus nahm sein Talent den Flug, der ihn auf die Höhen glanzvollen Ruhmes führen sollte. Auch war seine erste Gattin eine ge-borene Breslauerin, die ihrer Zeit rühmlichst bekannte Künstlerin Auguste Sutorius.

Der Hochsommer des Jahres 1849 gehörte dem Gastspiele des Komikers Grobecker, der namentlich mit einer neuen Posse von Kalisch „Berlin bei Nacht" große Anziehungskraft ausübte. Zur selben Zeit erschien auch zum ersten Male in Breslau die hochberühmte Tänzerin Lucile Grahn. Für die Ballet-kunst habe ich mich niemals recht zu erwärmen vermocht. Lucile Grahn aber war eine darstellende Künstlerin ersten Ranges. Sie war für eine Tänzerin eigentlich von zu großem Wuchse und im Uebrigen auch nicht schön zu nennen. Aber die poetische Seele, die in ihrer Brust wohnte, gab der ganzen Erscheinung den wundersamen Reiz der Verklärung. Ihr Mienenspiel sprach die beredtste Sprache der Welt, ihre Bewegungen waren wie Ergießungen einer tief und heiß empfindenden Seele. Sie

tanzte Charakterbilder mit feinster Nüancirung aller Details. Ihre „Gisela" in dem poesiereichen Ballet „Die Willys" war von einer tragischen Wirkung, wie sie nur die höchste Kunst hervorzurufen vermag. Im persönlichen Verkehr gewann man übrigens auch bald die Ueberzeugung, daß Lucile Grahn auf einer Höhe der Kunstauffassung stand, von der ich mir bis dahin bei einer Tänzerin nichts hatte träumen lassen. Sie war eine Dichterin und verlieh dem Handwerk die Glorie der Poesie. Ihrem Berufe lag sie mit einem fanatischen Eifer ob, und ganze Tage lang quälte sie sich mit dem Balletpersonal unseres Theaters ab, um ihm die rechte Dressur zu geben. Große Mühen bereitete ihr damals das Einstudiren des berühmten Ballets „Esmeralda", von dem sie einen besonderen Succeß erwartete. Eines Nachmittags überraschte sie mich mit ihrem Besuche im Redactionsbureau der „Breslauer Zeitung", bei der ich damals in Function war. „Helfen Sie mir, ich brauche einen Geistlichen, ich muß eiligst einen Geistlichen haben!" — „Wollen Sie beichten?" — entgegnete ich scherzend. Die Thränen standen ihr in den großen Augen. „Der Geistliche in der Esmeralda ist untauglich, ich habe ihn eben von der Probe geschickt. Schaffen Sie mir einen Geistlichen!" — So gingen wir denn bei 25 Gr. Hitze auf die Suche nach einem Geistlichen für's Ballet und fanden ihn in dem stets hilfsbereiten Friedrich Rieger. Der wackere Künstler, der dem Breslauer Theater über 40 Jahre angehörte, weilt gegenwärtig gewissermaßen in der Verbannung am Theater zu Mainz, „das Land der Schlesier mit der Seele suchend.

Am Säkulartag Goethe's (28. August 1849) kam im Theater Goethe's „Egmont" zur Aufführung mit Baumeister in der Titelrolle und Kläger als „Alba". An Kläger hatte die Theaterdirection einen glücklichen Fang gemacht. Er war ein Talent ersten Ranges, ein geborener Schauspieler, werth neben Theodor Döring genannt zu werden.

In meinen Bericht über die Egmont-Vorstellung ließ ich folgende Bemerkung einfließen: „Er, der Dichter, stand auf der

Höhe und über den Parteien, und Alle sollten wir aus dieser seiner politischen Anschauungsweise lernen, den politischen Gegnern nicht fortwährend das Gemeine und Nichtswürdige unterzuschieben, sondern ihnen ihre principielle Berechtigung zuzuerkennen. Gelänge es, hierin Goethe ähnlich zu werden, der Fluch, der jetzt auf unseren Parteibestrebungen lastet, könnte sich in Segen umwandeln."

Aber es blieb bei dem Fluch. Die Demokratie zog sich schmollend und grollend vom Schauplatz zurück, die Constitutionellen leisteten schwächlichen Widerstand und die Reaction begann ihre Orgien zu feiern. Auf der einen Seite Verbitterung und Hoffnungslosigkeit, auf der andern Jubelgeschrei und Verfolgungssucht, die große Masse der Mittelpartei entmuthigt und resignirt. Die Wogen der großen Bewegung waren verlaufen, das politische Leben begann zu erstarren, die Lust an theatralischen Vergnügungen dagegen zu steigen. Die Oper, als die am meisten von der Wirklichkeit ablenkende Kunstgattung, trat als gebietende Herrscherin in den Vordergrund. Der Niedergang der politischen Bewegung bezeichnete zugleich den Aufgang der Opernherrlichkeit am deutschen Theaterhorizont.

Auf der Breslauer Bühne erschien zu jener Zeit als Gast der berühmteste deutsche Tenorist: Josef Tichatschek von dem Hoftheater in Dresden. Ich hatte schon früher in Berlin und Dresden Gelegenheit gehabt, ihn als Meister des dramatischen Gesanges zu bewundern. Tichatschek war ein echter Heldensänger. Seine Stimme war groß und umfangreich, gleich ausgezeichnet durch Kraft wie Weichheit des Tones, sein Vortrag voll Feuer und Beredtsamkeit, seine musikalische Bildung tief und gereift. Ein paar Unarten in der Aussprache hat er merkwürdigerweise nie überwinden können. Die Silbe „be" z. B. kam in seinem Vortrage meist doppelt zu Gehör: „Liebe" klang aus seinem Munde stets „Liebebe". Seine großen Vorzüge ließen jedoch über dergleichen Nebensächliches leicht hinwegsehen. Das Specifische in Tichatschek's Künstlerschaft war das Heroische und Ritterliche, und unter seinen Nachfolgern war es erst Albert

Niemann beschieden, ihn in dieser Beziehung zu erreichen, ja wohl noch zu überragen. Rollen wie „Eleazar" in der „Jüdin", „Masaniello" in der „Stummen", „Cortez" in der Oper gleichen Namens von Spontini, „Raoul" in den „Hugenotten" sind nur selten wieder mit so hinreißender Gewalt vorgeführt worden, wie von Tichatschek. Erst der Pariser Sänger Gustave Roger konnte ihm später in Meyerbeer'schen Opern namentlich die Palme streitig machen.

Die Epoche der höchsten Triumphe Tichatschek's war allerdings zum Theil schon vorüber. Diese fiel in den Beginn der ersten Hälfte der vierziger Jahre, wo er im Vereine mit der genialen Wilhelmine Schröder-Devrient an der Dresdner Oper wirkte. Klingt es da nicht wie ein Märchen, wenn man heute erfährt, daß ein Künstlerpaar wie das genannte Richard Wagner's Oper „Tannhäuser" bei ihrer ersten Aufführung in Dresden nicht vor dem „Durchfallen" zu retten vermochte?! Das trug sich im Jahre 1845 zu. Wagner war Kapellmeister an der Dresdner Oper. Er hatte sein Werk den Mitwirkenden einstudirt und dirigirte selbst. Tichatschek sang den „Tannhäuser", Wilhelmine Schröder-Devrient die „Venus" und keine geringere als die später so berühmt gewordene Nichte des Componisten, Johanna Wagner, die „Elisabeth" — und die Oper mußte nach der dritten Aufführung in die Bibliothek wandern, aus deren Staube sie nach Jahren zu einem neuen, blühenden Leben erstehen sollte. So ändern sich die Zeiten und die Geschmacksrichtungen.

Fünftes Kapitel.

Emma Zabnigg. C. J. Görner. Bogumil Dawison. Louise Köster. Mlle. Rachel.

Mit dem Gastspiel Tichatschek's schien der Bann gebrochen, der so lange über dem Theater gelagert war. Die allgemeine Theilnahme wandte sich wieder in erfreulichster Weise dem so

lange vernachlässigten Kunstinstitute, wie schon bemerkt, in erster Reihe der Oper zu. Bei derselben machten damals zwei jugendliche, hochbegabte Breslauer Debütantinnen ihr Noviziat durch: Fräulein Agnes Bunke und Fräulein Louise Meyer; erstere Tochter eines Mitgliedes der Theaterkapelle, letztere Tochter des Theater-Inspectors und der früher außerordentlich beliebt gewesenen Soubrette in der „Kalten Asche". Agnes Bunke und Louise Meyer waren frische, reizvolle Erscheinungen, von gründlicher musikalischer Bildung und mit prächtigen Stimmmitteln begabt. Das Publikum folgte ihrer Entwickelung mit verdoppelter Theilnahme: waren es doch heimische Talente, auf deren Zukunft man große Hoffnungen baute. Agnes Bunke kam später an das Hoftheater zu Dresden, entsagte aber bald der Bühnencarrière und wurde die Gattin des Schauspielers Alexander Liebe, dem wir im Verlaufe dieser Aufzeichnungen noch öfter begegnen werden. Sie ist seit Jahren von dieser Erde geschieden. Louise Meyer ihrerseits erreichte das höchste Ziel, das sich eine deutsche Sängerin wünschen kann: sie wurde eine gefeierte Primadonna an der kaiserlichen Oper in Wien, wo sie noch gegenwärtig als kaiserliche Pensionärin und gesuchte Gesangslehrerin lebt.

Der glänzendste Stern der Saison aber ward eine neue, bisher hier noch gänzlich unbekannt gewesene Sängerin: Fräulein Emma Babnigg. Erscheinung wie Stimme waren von große Zartheit, und glänzte Emma Babnigg weniger durch den Aufwand materieller Mittel, als durch künstlerische Behandlung des Vortrages. An den großartigen Erfolgen dieser Sängerin erwies es sich einmal auf das Evidenteste, um wie viel künstlerischer Geist die bloße Materie zu überflügeln vermag. Mit ihrem zarten, aber seelenhaften, technisch vollendet durchgebildeten Organe erzielte Emma Babnigg so andauernde Bühnenerfolge, wie sie so bald keiner zweiten beschieden waren. Sie gehörte dem Breslauer Theater bis zum Frühjahr 1852 an und blieb diese ganze Zeit hindurch der verwöhnte und gefeierte Liebling des Publikums. Die Opernsaison von 1849—50 ward zu einer Goldquelle für

die Theaterkasse. Opern wie „Der Barbier von Sevilla", „Regimentstochter", „Lucia", „Martha", „Figaros Hochzeit", „Zauberflöte", „Postillon von Lonjumeau" sahen stets ausverkaufte Häuser, was überhaupt der Fall war, sobald nur der Name „Babnigg" auf dem Theaterzettel zu lesen war. Ein lyrischer Tenor, wie wir ihn seit damals nicht wieder besessen, Weirlstorfer, trug ebenfalls nicht wenig dazu bei, den Reiz der Opernvorstellungen zu erhöhen, die das Publikum fortwährend in Masse anzogen. Auf die jahrelange Ebbe war eine mächtige Hochfluth gefolgt, die Theaterdirection sah ihr standhaftes Ausharren reichlich belohnt. Die Theaterdirectionen in der damaligen Zeit waren allerdings in der Lage, ausharren zu können.

Das Schauspiel ward etwas zurückgedrängt und stand in zweiter Linie. Aber die Direction war einsichtig genug, es nicht auch verdrängen zu lassen, und wandte ihm vielmehr die größte Sorgfalt zu. Sie hielt an dem allein richtigen Grundsatze fest, daß die Basis eines geordneten Theaterunternehmens das Schauspiel sein müsse. Wo dieses in Verfall geräth, ist das ganze Unternehmen auf Sand gebaut. Und das Glück war der Direction auch in Hinsicht des Schauspiels freundlich gesinnt. Neben Wilhelm Baumeister stand der neue Charakterdarsteller, Wilhelm Kläger in hoher Gunst des Publikums. Dieser außerordentlich begabte Schauspieler sollte leider an der Trunksucht zu Grunde gehen. Ich sah ihn einmal, wie er im trunkenen Zustande einem Leiermann an der Kornecke den Kasten abnahm und unter dem Jubel der Menge zum Besten des alten Spielmanns die Kurbel drehte und Geldstücke einsammelte. Die Genialität war sein Fluch.

Auch die dramatische Production kam dem erneuten Aufschwung des Theaters zu Hilfe. Von Bauernfeld erhielten wir im Herbste 1849 das Schauspiel „Ein deutscher Krieger", worin das von den politischen Vorgängen niedergedrückte, in den Herzen aber rege gebliebene Nationalgefühl zu lebhaftem Ausdruck kam. Die edle Begeisterung für deutsche Größe, womit Bauernfeld den Helden seines Stückes erfüllte, konnte bei

den mannigfaltigen Bezügen der Zeit zu der Angelegenheit nicht verfehlen, tiefen und sympathischen Anklang im Publikum zu erwecken.

Um vieles anhaltender und wirksamer aber war der Erfolg eines neuen Lustspiels, das sich viele Jahre auf der Bühne erhalten sollte: „Rosenmüller und Finke" von Töpfer. Hier war es gerade die Tendenzlosigkeit, die das Wohlgefallen erregte. Inmitten der Zerklüftung des gesellschaftlichen Lebens empfand man ein wohlthuendes Gefühl, eine gemeinsame Unterhaltung an dem harmlosen Product guter Laune gefunden zu haben. In der Aufführung an unserem Theater brillirten ganz besonders Wilh. Kläger als „Kaufmann Bloom" und Wilh. Baumeister als „Offizier Bloom".

Der Eintritt des neuen Jahres (1850) fand das Theater sonach in glänzender Situation, die sich auch im weiteren Verlauf der Saison auf gleicher Höhe erhielt. Die Oper war in der Lage, sämmtliche Mozart'schen Opern, mit Ausnahme des „Idomeneo" in einer und derselben Saison mit gleich glücklichem Erfolge vorzuführen, ein Fall, der bis zur Stunde sich hier nicht mehr wiederholt hat, während das Schauspiel einzelne Novitäten von anziehendem Interesse brachte, wie „Der Genius und die Gesellschaft", ein bewegtes, leidenschaftliches Stück, dessen Held „Lord Byron" war, und das Trauerspiel „Die Genfer" von dem damals in Breslau lebenden Max Ring. Von nachhaltigster Bedeutung für das Gedeihen des Schauspiels sollte aber das Engagement eines Künstlers werden, an den sich durch eine Reihe von Jahren die freundlichsten Erinnerungen knüpfen. Ich meine: C. A. Görner, den bekannten Theaterdichter und Charakterspieler, der noch jetzt als hochbetagter Mann seinem Berufe am Thalia-Theater in Hamburg mit bewundernswürdiger Ausdauer obliegt. Görner war ein Künstler von eben so viel Intelligenz als natürlicher Begabung, obwohl die Verstandsschärfe an seinen Gebilden mit besonderer Geltung hervortrat. Seine Darstellung verrieth überall ein tiefes Studium der menschlichen Natur, eine geistige Beherrschung des Stoffes, die ihn befähigte, dem Dichter nachzu-

helfen, seine Gestalten zu modificiren und auf die richtige Bahn zu leiten, wo der Autor auf Abwege gerathen war. So gedenke ich noch heute mit großer Befriedigung seiner Darstellung des „Robespierre" in dem Trauerspiel gleichen Namens von Griepenkerl, das damals mit einer gewissen Sensation über die Bühnen ging. Es war im Ganzen ein wenig künstlerisches Werk, ein kühner Bau, in dem man vor lauter Handlung kaum noch Menschen sah. Der Schwerpunkt des Stückes lag in dem Gegensatz von den beiden Schreckensmännern Robespierre und Danton, die von Görner und Baumeister gespielt wurden. Die Individualisirung Robespierres durch Görner war von so markanter und eindrucksvoller Schärfe, daß ich das Bild noch heute, nach vollen 30 Jahren, in allen Einzelheiten vor mir zu sehen glaube. — Görner war Director des Hoftheaters in Strelitz, das in Folge der Märzereignisse geschlossen werden mußte. Der Director z. D. konnte fürs Erste nur als Gast erscheinen und erst später in den Verband des Breslauer Theaters eintreten, dem er eine hervorragende Zierde werden sollte.

Fast zu gleicher Zeit mit Görner kam noch ein zweiter Schauspieler an das Stadttheater, der mit dem bestem Erfolge bis zu seinem Lebensende dem Institute diente. Ludwig Meyer war ein trefflicher Darsteller im Fache der Väter und stets gern gesehen auf der Bühne. Er hätte es nach seiner Begabung unzweifelhaft zu den höchsten Zielen bringen können, wenn er mit mehr Ernst und Rührigkeit an seine Aufgaben gegangen wäre, aber er war ein eingefleischter Epikuräer. — Eine Vorstellung von Holtei's „Lenore", worin Ludw. Meyer den „Wallheim", Görner den „Starkow", und Baumeister den „Wilhelm" spielten, ist nie wieder so wirkungsvoll über die Breslauer Bühne gegangen.

Aus dem Frühjahr 1850 ist noch zweier Vorstellungen mit sensationellem Eindruck zu gedenken. Eine neue Oper von Jul. Benedict „Der Alte vom Berge", eine gesangreiche, aber ziemlich flache und triviale Composition, kam vermöge des Zu-

sammenwirkens der Damen Babnigg, Bunke und der Herren Rieger, Weixlstorfer und noch eines zweiten stimmbegabten Tenoristen, eines Herrn von Rainer, zu ganz unglaublicher Wirkung und erlebte zahlreiche Aufführungen bei stets gefülltem Hause. Ganz anderer Art war die Wirkung einer recht bejahrten Novität, der „Antigone" des Sophokles mit der Musik von Mendelssohn. Es war zum Erstaunen, welchen tiefen und ergreifenden Eindruck das über zwei tausend Jahre alte Dichtwerk auf das Publikum hervorbrachte. Das wahrhaft Schöne wird niemals alt — das bewies die Aufführung der „Antigone" auf das Unzweideutigste.

Die Sommersaison des Jahres 1850 war nicht weniger glänzend wie die vorhergegangene Wintersaison. Der Juni brachte eine Fülle künstlerischer Genüsse. Zum ersten Male ließ sich auf der Bühne des Stadttheaters der berühmte Geiger Henri Vieuxtemps hören. Sein großer, markiger Ton, sein seelenvoller Vortrag wirkten wahrhaft zauberisch. Er kam später noch wiederholentlich nach Breslau und wirkte stets mit gleichem Erfolge. Nach längerem Aufenthalte als Professor in Petersburg und Brüssel hat er sich vor mehreren Jahren als gefeierter Meister und Componist in Paris niedergelassen. Den vergangenen Winter verbrachte er zur Kräftigung seiner Gesundheit in Algerien, wo ihn vor kurzem der Tod ereilte.

Auch Lucile Grahn war wieder eingezogen und erzielte trotz Sommerhitze und erhöhter Eintrittspreise volle Häuser. Das hauptsächlichste Ereigniß dieser belebten Sommersaison war der Besuch Louis Spohr's, des gefeierten Componisten des „Faust", der „Jessonda" 2c. Das musikalische Breslau war in hochgradiger Erregung. Es gab Festlichkeiten aller Art. Ein großartiges Musikfest wurde zu Ehren des Gastes in der großen Universitäts-Aula veranstaltet, und Spohr dirigirte selbst. Das Theater brachte die wenig bekannte Spohr'sche Feenoper „Zemire und Azor" zur Aufführung, ebenfalls unter des Componisten eigener Leitung. Serenaden, Fackelzüge, Festessen folgten in buntem Wechsel aufeinander, und der trübe Ernst der politischen

Situation schien verscheucht. „Ernst ist das Leben, heiter ist die Kunst" bewahrheitete sich im vollen Umfange.

Im Juli debütirte eine Sängerin, die für das Breslauer Theater von hervorragender Bedeutung werden sollte: Frau Gundy, deren Gatte später vorübergehend Director des hiesigen Theaters war und unter dessen Direction der erste Brand des Stadttheaters (1865) stattfand. Frau Gundy eröffnete ihr Gastspiel in Bellini's „Norma" mit glänzendem Resultat. Sie besaß einen der prachtvollsten Mezzosoprane, voll Wohllaut, Kraft und plastischer Rundung im Tone, während sie gleichzeitig über eine gewandte Fertigkeit in der Behandlung des colorirten Gesanges verfügte. Was der so selten begabten Sängerin fehlte, das war der Adel des Vortrages, sowie der Reiz in der Erscheinung. Störend wirkte insbesondere ein Glasauge, das sie trug. Nichtsdestoweniger war der Erfolg ihres Gastspiels so durchschlagend, daß es zu einem dauernden Engagement führte.

In demselben Monat erschien ein Gast auf der Breslauer Bühne, der damals noch wenig bekannt, nach einigen Jahren aber schon die Welt mit seinem Ruhme erfüllen sollte: Bogumil Dawison. Für mich persönlich hatte der junge Künstler noch ein ganz spezielles Interesse. Denn ich hatte ihn zu einer Zeit kennen gelernt, wo er noch keine zehn Worte in der deutschen Sprache richtig wiederzugeben im Stande war. Ein Bild, das er mir auf der Höhe seines Ruhmes, als seinem „ältesten deutschen Freunde" widmete, trägt zur Erinnerung an die Zeit unserer ersten Bekanntschaft, die Jahreszahl 1840. Es war in jenem Jahre, daß ich auf der Reise zur Uebernahme einer Hauslehrerstelle in Russisch-Polen einer Theater-Vorstellung beiwohnte, die von einer polnischen Wandertruppe gegeben wurde. Man spielte die bekannte Posse „Der Vater der Debütantin", und ich war nicht wenig überrascht, nach der Vorstellung am Gasttische des Hotels, in dem ich logirte, einen blutjungen Menschen an meiner Seite als den Darsteller der Titelrolle zu erkennen. Es war Bogumil Dawison. Wir geriethen bald in ein Gespräch, das sich aber etwas schwerfällig entwickelte, da meine

neue Bekanntschaft die deutsche Sprache nur sehr gebrochen sprach. Ich rieth ihm, nach Deutschland zu gehen, wo er ein ganz anderes Feld für die Entwickelung seines Talents finden würde.

— Wie soll ich das, versetzte er, bei der Dürftigkeit meiner Verhältnisse und bei meiner Unkenntniß der deutschen Sprache. Indeß gedenke ich mich nach Lemberg durchzuschlagen, wo Graf Stadion, ein großer Mäcen des Theaters, lebt, und wo in polnischer und deutscher Sprache gespielt wird.

Ich verabschiedete mich von dem jungen Künstler mit den besten Wünschen für das Gelingen seines Planes, und habe dann Jahre lang nichts weiter von ihm gehört. Er war schier meinem Gedächtnisse entschwunden, als ich im Jahre 1846 oder 47 von dem bedeutenden Talente eines polnischen Schauspielers las, der in Hamburg das allgemeinste Interesse errege. Ein gutes Geschick hatte Dawison in die Schule des Directors Maurice geführt, der einen ungemein scharfen Blick für theatralische Talente besaß und deren Pflege er mit dem sorgsamsten Eifer betrieb. Bekanntlich sind aus seiner Schule epochemachende Talente wie Marie Seebach, Friederike Goßmann, Charlotte Wolter ꝛc. hervorgegangen, die sich Heinrich Laube, als er Director des Hofburg-Theaters wurde, sämmtlich vom Thalia-Theater in Hamburg holte. Ein Gleiches war mit Dawison geschehen. Er war Mitglied des ersten deutschen Theaters geworden, und im Juli 1850 zu einem Gastspiel nach Breslau gekommen. Zehn Jahre waren seit unserem ersten Begegnen verflossen, und der Schauspieler, der damals nur mit knapper Noth sich in der deutschen Sprache verständlich machen konnte, spielte jetzt nichts Geringeres als den — Hamlet, und dies mit bedeutendem Erfolge. Geradezu sensationell aber wirkte sein „Heinrich" in Holtei's „Lorbeerbaum und Bettelstab". Es war ein Meisterstück darstellender Kunst, und namentlich die Darstellung des „verrückten Bettlers" im Nachspiel versetzte das Publikum in eine fieberhafte Erregung. Es war nur eine Stimme darüber, daß man es hier mit einem ganz ungewöhnlich begabten Darsteller zu thun habe, trotzdem seine Mittel eigent-

lich gar nicht so bestechend waren. Dawison's Organ war ziemlich schneidig und drängte zu sehr nach der Tenorlage, aber er wußte ihm ganz wunderbare Accente abzugewinnen. Die Gesichtsbildung war außerordentlich scharf markirt, der Blick seines dunklen Auges hatte etwas Blitzendes und Durchdringendes, die Gestalt war trotz ihrer mäßigen Höhe imposant, die Haltung leicht und ungezwungen. Als Grundzug seines Wesens zeigte sich schon damals eine außerordentliche Energie, die der Rede das charakteristische Gepräge eindringlichster Accentuirung verlieh.

Dawison spielte im Juni 1850 hier vor leeren Häusern. — „Seien Sie unbesorgt", sagte er zu mir. „In nicht länger als zehn Jahren bin ich der erste Schauspieler in Deutschland und spiele vor ausverkauften Häusern." Selten ist eine Vorhersagung so pünktlich in Erfüllung gegangen, wie diese des mit leidenschaftlicher Begeisterung aufstrebenden Künstlers.

Der August 1850 gehörte dem Gastspiel einer Künstlerin, die zu den ersten Zierden des deutschen Theaters gehörte und in Breslau in besonders freundlicher Erinnerung stand. Louise Schlegel-Köster, vor Jahren in der Zeit ihrer ersten Blüthe Mitglied des Breslauer Theaters, war zur Primadonna der Berliner Hofoper avancirt und galt als die berufenste Vertreterin des classischen Gesanges. Mit ihrem goldlockigen Haare, den sanften blauen Augen, der zarten Gestalt und ihrer süßen Stimme hatte sie in jüngeren Jahren in Rollen wie „Agathe" und „Euryanthe" keine Rivalin. Es war ein Zauber von unbeschreiblicher Wirkung, der Zauber des „Ewig-Weiblichen, das uns hinan zieht". Jetzt aber erschien sie als Heroine, die frühere lyrische Sängerin hatte sich zur vollendeten dramatischen Künstlerin entwickelt. Es sind mir unvergeßliche Festabende geblieben, an denen Louise Köster damals in den Opern Don Juan, Fidelio, Hugenotten, Robert, Vestalin, Norma auftrat und dem entzückten Publikum Gebilde vorführte, wie sie nur der echte Genius zu gestalten vermag. Der Gatte der Künstlerin, Hans Köster, war ein begabter und angesehener Dichter,

von dessen Theaterstücken mehrere auch auf der Breslauer Bühne zur Aufführung gekommen sind. Das Künstlerpaar lebt zur Zeit, wenn ich nicht irre, auf seiner Landbesitzung in Mecklenburg.

Inzwischen waren von Seiten der Direction alle Vorbereitungen für die Winter-Campagne getroffen, von der Großes erwartet wurde. Das Schauspiel freilich zeigte eine empfindliche Lücke, denn Wilh. Baumeister war einem Rufe nach Hamburg gefolgt und nicht so leicht zu ersetzen. Die Oper dagegen trat in voller Rüstung auf den Schauplatz. Sie hatte zwei Primadonnen aufzuweisen, deren Rivalität eine lebhafte Parteinahme im Publikum hervorrief. Emma Babnigg hatte allerdings die größere Majorität für sich, aber Frau Gundy wußte sich bald einen bedeutenden Anhang zu verschaffen, und wenn Beide, wie z. B. in der Oper „Romeo und Julia", gemeinschaftlich auftraten, da konnte man auch in der Zuhörerschaft die Fehde zwischen den „Montechi und Capuletti" wahrnehmen. In der Vorstellung dieser Oper übte übrigens Frau Gundy als „Romeo" einen Künstlerstreich aus, der zwar ein glänzendes Zeugniß für ihre Gesangsfertigkeit ablegte, von den Eingeweihten aber als hinterlistig scharf getadelt wurde. Die Gundy hatte sich nämlich in der Probe die Coloraturen gemerkt, womit die Babnigg als „Julia" in ihrer ersten Arie besonders zu glänzen gedachte. Romeo tritt nun aber bekanntlich vor Julia in die Scene, und Gundy-Romeo benützte diese Gelegenheit, um die der Babnigg abgelauschten Coloraturen selbst auszuführen. Der von der letzteren erhoffte Effect war damit verloren.

Die Theilnahme des Publikums für die Opernaufführungen gewann durch diese Rivalität an Intensität und Ausdauer, und mit großer Spannung sah man insbesondere der ersten Aufführung von Meyerbeer's „Propheten" entgegen, worin die Gundy die „Fides", die Babnigg die „Bertha" singen sollte. Auf den Ausgang dieser Opernnovität wurden große Hoffnungen für das Resultat der neuen Saison gesetzt. Vorher indeß gab es noch ein unverhofftes Ereigniß: das einmalige Auftreten der berühmten Pariser Tragödin, Mlle. Rachel.

Sie hatte einen Weltruf und galt als die erste lebende Bühnenkünstlerin. Dieses jüdische Mädchen, früher Blumenverkäuferin auf den Boulevards, hatte mit ihrer Genialität den ziemlich verblaßten und erstarrten Gestalten der älteren französischen Tragödie ein so neues reiches Leben einzuhauchen verstanden, daß die so gut wie außer Mode gekommenen Stücke von Corneille und Racine jahrelang die stärksten Zugstücke des Théâtre français wurden. Es war eine Wunderthat, die das Erstaunen der gebildeten Welt erregte, und es gab damals keinen populäreren Künstlernamen, als den der Rachel. Fürstliche Ehren wurden ihr erwiesen, wie noch niemals einer Künstlerin auf den Brettern. Nur sehr Wenige in hiesigen Kreisen konnten sich rühmen, dieses Wunder mit eigenen Augen geschaut zu haben. Denn damals war eine Reise nach Paris noch keine einfache Spazierfahrt wie heutzutage. Man denke sich nun die allgemeine Bewegung, als es bekannt wurde, die Rachel werde auf ihrer Durchreise nach Warschau einmal im Breslauer Theater auftreten. Es war am 19. September. Das Haus wurde förmlich gestürmt trotz der dreifach erhöhten Preise, und niemals wieder habe ich ein Auditorium in so erregter Spannung gesehen, wie an jenem denkwürdigen Abend.

Sie trat in einer ihrer berühmtesten Rollen, als „Phädra" in der Racine'schen Tragödie gleichen Namens auf. Das Erscheinen der Heldin des Stückes wird nach der ersten Scene mit den Worten angekündigt: „Elle vient!", und selbst die Unkundigen, welche die zwei Worte nicht verstanden, mußten es an der Bewegung im Hause merken, daß die Rachel naht. Lorgnetten, Operngläser, ja lange Fernröhre richten sich nach der Coulisse, aus welcher das Wundermädchen hervortritt, und mit einem donnernden Applaus begrüßt wird.

Ich hatte so oft gelesen und gehört, die Rachel könne nichts Anderes als ein böses dämonisches Weib darstellen, daß ich darauf gefaßt war, den lebendigen Teufel erscheinen zu sehen. Elle vient! Ein leidendes schönes Weib tritt auf die Scene, den schlanken, zarten Körper etwas nach vorn gebeugt, die feinen

Hände schlaff herabhängend, das Bild eines von wühlender Leidenschaft verzehrten Weibes. Meine Ueberraschung war nicht gering. Statt des erwarteten Teufels sah ich eine zarte, fein gebaute und wahrhaft vergeistigte Mädchengestalt, das Haar im dunkeln Glanze auf der mattweißen Haut, das Auge tief beschattet, die Lippen von feinstem Schnitt. Sie schlägt das Auge auf, und ein Flammenblick leuchtet auf. Dieses von tiefer Trauer umschattete Auge, muß viele Thränen vergossen, viele Nächte schlaflos durchwacht haben. Sie spricht und ein fieberhafter Ton wie aus düsterer Tiefe dringt an unser Ohr, in unser Herz. Damit war die genialste Skizze der „Phädra" schon in der ersten Scene gegeben. Man hatte den überwältigenden Eindruck: Dieses Weib muß furchtbar gelitten, entsetzlich mit sich gerungen haben, um dem Liebeswahnsinn, der sie verzehrt, zu entrinnen, aber sie hat vergebens gekämpft, das Gift der verbrecherischen Liebe hat ihre Kräfte aufgezehrt, sie ist verloren. Aber bald sollte sich auch der entfesselte Dämon offenbaren. Das zeigte sich zunächst, als sie im 2. Acte verwirrten Sinnes das furchtbare Bekenntniß ihrer Liebe zu Hippolyt ablegt und am Schlusse das verzweiflungsvolle: „Voilà mon coeur, — frappe!" ausstößt. Diese Kraft der Rede, diese Blitze der Augen, diese Zuckungen der Mundlinien glichen den feurigen Ausbrüchen eines Vulkans. Und nun vollends im 4. Acte, wo Phädra die Liebe Hippolyt's zu Aricie erfährt. Alle finsteren Gewalten der Seele, Zorn, Haß, Verzweiflung drängten sich in den Ausruf zusammen: „Va-t'en, monstre exécrable!" Ein Schauer des Schreckens ging durch die dicht besetzten Reihen des Hauses, und doch war sie auch in diesem Augenblicke noch schön zu nennen.

Diese eine Leistung befestigte in mir die Ueberzeugung, daß die französische Künstlerin ein schöpferisches Genie ist, dessen Kraft weit über die Grenzen der national-französischen Tragödie hinausreichte. Denn ihre Phädra überragte nach allen Seiten hin das Geschöpf des Dichters, war ein Wesen von unendlich tieferem Gehalte als die Phädra des Racine. Die Künstlerin

bewirkte diese Umgestaltung zunächst durch ihre Mimik; es lag etwas Wunderbares in diesem stummen Mienenspiel, das jedes Moment so tief durchgeistigte, ohne daß der Zuschauer jemals an die Absicht erinnert wurde. Hierdurch vorzüglich wurden die Affecte so erschütternd, die Leidenschaften so gewaltig.

Sodann war es die Virtuosität in dem Vortrage, die das blos declamatorische zu einem Ausdrucke tiefinnerlichen Lebens umgestaltet. Die Eintönigkeit des Alexandriners verschwand in dem Vortrage der Künstlerin: die ganze Wucht lag auf den nachdrucksvollen Stellen; wo dagegen der Dichter gegen alle wahre Charakteristik ein Dehnen und Spreizen der Leidenschaften schildert, ließ die Künstlerin die Rede accentlos dahinrollen. Ich habe die Rachel später in Paris öfter zu sehen Gelegenheit gehabt und dabei die geäußerte Anschauung vollinhaltlich bestätigt gefunden.

Sechstes Kapitel.

„Der Prophet." Lina Höfer. „Ein deutsches Dichterleben." „Ferdinand v. Schill." Eine Abschweifung.

In der zweiten Hälfte des September (1850) wurde die Winter-Campagne auf das Glanzvollste mit einer großen Opern-Novität eröffnet: mit Meyerbeer's „Propheten".

Ein Jahr ungefähr war verflossen, daß diese Oper in Paris vor die Oeffentlichkeit gekommen war, nachdem schon ein Jahrzehnt lang in allen europäischen Blättern die wunderbarsten Dinge über den neuen Propheten verkündet wurden. Mit den „Hugenotten", die im Jahre 1836 erschienen, hatte Meyerbeer einen Höhepunkt erreicht, auf welchem er gewissermaßen als der Componist des Jahrhunderts angesehen wurde. Kein Wunder also, daß die civilisirte Welt mit der größten Spannung einem neuen Werk des Meisters entgegensah, das von den Eingeweihten als die Krone seiner Schöpfungen gepriesen ward.

Allein Jahr auf Jahr verging, ohne daß sich der Prophet zeigen wollte, so daß man bereits die Existenz desselben stark in Zweifel zu ziehen begann. Die Ursache der Verzögerung war indeß ganz einfach diese, daß es für die Titelrolle an einem Künstler fehlte, der den Ansprüchen des Meisters zu genügen vermochte. Und Meyerbeer war in seiner mehr als ängstlichen Besorgniß um den Erfolg stets ein großer Zauderer gewesen. Ehe er sein Werk einer unsichern Hand anvertraute, eher begrub er es in der verborgensten Abtheilung seines Pultes, wo denn in der That auch die Partitur des „Propheten" viele Jahre ruhen mußte, bis der Mann endlich gefunden ward, der den Schatz an das Tageslicht fördern konnte. Dieser Mann hieß: Gustave Roger. Dieser Sänger, „der Herrlichste von Allen", dem ich auf meiner langen Wanderung begegnet bin, war damals der gefeierte Liebling der Pariser komischen Oper. Er war in der Blüthe seiner Kraft, denn er zählte nicht viel über dreißig Jahre. Für ihn schrieb Auber eine große Anzahl seiner Opern, und ihn hatte Meyerbeer für die „Creirung" seines „Propheten" auserkoren. Diese Rolle bezeichnete in Roger's Leben das epochemachende Ereigniß, das den Sänger in die Hallen der Pariser „Großen Oper" und damit auf die Bahn des Weltruhmes führte. Schon die einfache Thatsache, von Meyerbeer für eine so außerordentliche Aufgabe ausersehen zu sein, gab dem Künstler ein ganz eigenes Lustre, das durch die Leistung selbst vollends zur Glorie wurde. Roger's „Johann von Leyden" war seit Jahresfrist in französischen und fremdländischen Blättern Gegenstand zahlloser Lobgesänge, und die Oper selbst, in welcher übrigens die Viardot-Garcia die Rolle der „Fides" sang, bildete den Schwerpunkt des Repertoires der Pariser Oper. Deutschland zögerte nicht, das vielgepriesene Werk auf seinen Bühnen heimisch zu machen, und das Breslauer Stadttheater gehörte zu den ersten, die den „Propheten" zur Aufführung brachten.

Der Erfolg war ein immenser. Das Werk stand freilich an dramatischem wie musikalischem Werth weit hinter den „Huge-

notten" zurück. Beiden Werken gemeinsam ist zwar die bahnbrechende Bedeutung in der geschichtlichen Entwickelung der Oper, daß dieselbe durch das Hereinziehen historischer Ereignisse zum wirklichen Musik-Drama, zur musikalischen Tragödie erweitert wurde, worin neben den einzelnen Trägern der Handlung auch die Massen als musikalische Individualitäten in Action treten. Wer kennt nicht die hervorragende Bedeutung des Chors in den „Hugenotten" wie im „Propheten"? Aber ganz anders wie in der ersteren Oper, sind in der letzteren die Repräsentanten der religiösen Begeisterung, Johann und die Wiedertäufer, nichts als selbstbewußte Heuchler und Betrüger. Der Held konnte dem Publikum kein warmes Interesse abgewinnen, das sich vielmehr der heroischen Mutter (Fides) zuwandte, und auf eine gute Besetzung dieser Rolle wurde auch von allen Directionen ganz besonders Bedacht genommen.

Die Ansprüche dieser Rolle sind nach der dramatischen wie der musikalischen Seite so exorbitant, daß in Deutschland allgemein die Besorgniß herrschte, man werde wegen Mangels geeigneter Repräsentantinnen der Prophetenmutter auf die neueste Meyerbeer'sche Oper verzichten müssen. Aber wie schon öfter bewährte sich auch diesmal die alte Erfahrung, daß ein neues Bühnenwerk von Bedeutung auch neue Bühnenkünstler wachrufe. Wie mit einem Zauberschlage erstanden aller Orten die Fides-Sängerinnen. Die neue Aufgabe war auch zu dankbar, um nicht die verschiedensten künstlerischen Kräfte in Bewegung zu setzen, und es zeigte sich bei dieser Gelegenheit so recht auffällig, daß wir in Deutschland einen großen Reichthum an schönen Stimmen besitzen, denen es nur an passenden Mitteln gebricht, um zur richtigen Verwerthung zu gelangen. Um des „Propheten" willen mußten die Directionen nach Sängerinnen der „Fides" suchen, und sie fanden sie.

Hier in Breslau war es die bereits genannte Frau Gundy, die der „Fides" zu durchschlagendem Erfolge verhelfen sollte. Sie verfügte vor Allem über den weiten Stimmumfang, den die Rolle, wie vielleicht keine zweite, nach Höhe und Tiefe bean-

sprucht, während sie auch in Vortrag und Spiel recht dramatisch zu wirken verstand. Neben ihr war Emma Babnigg die vortrefflichste Sängerin der „Bertha", und das Zusammenwirken dieser beiden Künstlerinnen bot die sicherste Garantie für den dauernden Erfolg des neuen Werkes. War ja im Uebrigen auch dafür gesorgt, daß die Schaulust ihre volle Befriedigung fand. Wie Viele mögen nach dem Theater gewandert sein, um die Wunder des Sonnenaufgangs und des Schlittschuh-Ballets zu sehen, Dinge, die uns heute nur noch wie Firlefanz vorkommen. Neu, wie dergleichen damals jedoch war, übte es eine starke Anziehungskraft auf die Masse aus, die sich immer einfindet, wo sie „staunend gaffen kann".

Den „Johann" sang in den ersten Aufführungen des „Propheten" ein junger stimmbegabter, in dramatischer Hinsicht unbedeutender Sänger, ein Herr von Rainer. Im Oktober löste ihn Franz Ditt in der Rolle ab, ein Tenorist von großem Rufe und schon von früher her in Breslau gut accreditirt. Leider befand er sich bereits im vollen Niedergange. Der einst wegen seiner seltenen Stimmmittel gefeierte und von den ersten Bühnen gesuchte Künstler verschwand mit der Prophetenrolle vom Schauplatz so vieler Triumphe und beschloß kurz darauf seine Lebenstage in Noth und Dürftigkeit. Ein betrübendes Beispiel von dem schnellen Versinken so manchen Sterns am strahlenden Theater-Horizont.

Eine freundliche Abwechselung in das Opern-Repertoire brachte die erste Aufführung von Lortzing's komischer Oper „Der Waffenschmied", der sich lange Jahre auf dem Repertoire erhielt. Die Wahl dieses liebenswürdigen Werkes des volksthümlichen Tondichters erwies sich als ein sehr glücklicher Griff der Theaterdirection. Die Babnigg als „Marie", Prawit als „Waffenschmied" und Rieger als „Liebenau" sind bis heutzutage noch unübertroffen geblieben, und so erhielten sich denn „Der Prophet" und „Der Waffenschmied" durch viele Monate in der Gunst des Publikums.

Auf dem Gebiete des Schauspiels war allerdings die

durch den Abgang Baumeister's vorhandene Lücke nur nothdürftig ausgefüllt. Dafür war es der Direction aber gelungen, in der Person Lina Höfer's eine Schauspielerin zu gewinnen, deren naturwüchsiges Talent im Lustspiel namentlich einen fesselnden Zauber ausübte. Lina Höfer war nach Wesen und Temperament eine richtige Wienerin, was so viel sagen soll, als: frisch, munter, beweglich, ausgelassen. Sie war Naturalistin, ohne tiefere Bildung, aber auch unverbildet, und ihre Darstellung machte stets den wohlthuenden Eindruck ursprünglicher Natürlichkeit. Ihr Lachen war das Aufjauchzen eines fröhlichen Herzens, ihr Weinen der Erguß einer schmerzlich bewegten Seele. Das Genre solcher „Naturkinder" auf den Bühnen ist so gut wie ausgestorben.

Sie war Naturkind auch im Leben. Lina Höfer folgte ihren Neigungen, völlig unbekümmert um das, was die Welt zu ihrem Verhalten sagen würde. Sie hatte eine Vorliebe für studentischen Verkehr, und ihre Wohnung war wie eine Studentenkneipe anzusehen, in der auch nach allen Regeln des Comments gekneipt wurde. Sie war stets von einer förmlichen studentischen Leibgarde umgeben, an deren Spitze Arthur Müller stand, der mit einem starken dramatischen Talent begabt, später mehrere sehr effectvolle Theaterstücke auf die Bühne brachte und sich ein großes Renommé in der Theaterwelt erwarb. Stücke wie „Die Verschwörung der Frauen in Breslau", „Eine feste Burg ist unser Gott" 2c. waren lange Zeit beliebte Bühnenwerke und erregten große Hoffnungen auf die dramatische Zukunft des Verfassers, die aber leider unerfüllt bleiben sollten. Er hat es zu keiner Klärung und Läuterung bringen und sich von einer gewissen burschikosen Rohheit niemals befreien können, und das Ende war — Selbstmord.

Von zwei anderen jungen Dramatikern kamen um diese Zeit zwei größere Stücke zur Aufführung, die heute zwar so gut wie vergessen sind, deren Autoren aber bereits klangvolle Namen besaßen und bis auf die Gegenwart zu den angesehensten in der modernen Literaturepoche zählen: Hermann Mosenthal und Rudolf Gottschall (beide später geadelt, also H.

von Mosenthal und R. von Gottschall). Der Erstere, durch seine im Jahre 1849 aufgeführte „Deborah" allgemein bekannt, erschien im Herbste 1850 mit einem neuen Stücke: „Ein deutsches Dichterleben", dessen Held Gottfried August Bürger, der Volksdichter der „Lenore", war. Mosenthal offenbarte darin wieder ein großes dramatisches Geschick, die Handlung erreichte stellenweise einen Höhepunkt tragischer Größe und brachte eine erschütternde Wirkung hervor. Der eigentliche Quellpunkt des Stückes aber, Bürger's unseliges Verhältniß zu seiner Schwägerin Molly, vermochte keine rechte Sympathie zu erwecken, und die Novität verschwand nach wenigen Aufführungen von der Bühne.

Ganz anders geartet war Gottschall's Muse, die sich damals in der Sturm- und Drangperiode befand. Ihre Lieblinge waren die Revolutionshelden, und als einen solchen hatte Gottschall den Major Ferdinand von Schill in einem Trauerspiel behandelt, das als ein patriotisches Stück zur Geburtstagsfeier der Königin (13. November) gegeben wurde. Die Aufführung gestaltete sich in Folge der Zeitumstände zu einem sensationellen Ereigniß. Am 7. November war die Ordre zur Mobilmachung der gesammten preußischen Armee und Einberufung der Landwehr ergangen. Am 8. war der berühmte „Schimmel von Bronzell" gefallen, der Krieg zwischen Preußen und Oesterreich schien unvermeidlich. Die Ehre der Nation stand auf dem Spiele, und wild pocht es in den Herzen, daß das Schwert zur Wahrung dieser Ehre gezogen werde. Kein Wunder also, daß eine Gestalt wie die von Ferdinand Schill, der den Tod der Schmach der Erniedrigung vorzog, von der Bühne herab unter den obwaltenden Verhältnissen die stürmischsten Ausbrüche patriotischer Begeisterung hervorrief. Das Haus war gefüllt, zum großen Theil auch von Militärs, da der Ertrag der Vorstellung für die hilfsbedürftigen Familien der einberufenen Landwehrmänner bestimmt war. Die Physiognomie des Hauses war ziemlich bunt, die verschiedensten Gesellschaftskreise, die verschiedensten politischen Parteirichtungen waren in der Versammlung vertreten. In dieser erregten Stimmung wurde jede Stelle,

die irgend einen Bezug auf die Gegenwart hatte, mit demonstrativem Beifall aufgenommen. Bei Schill's Worten: „Wollt Ihr denn den Frieden auch um den Preis der Schande?" erdröhnte das Haus bis in die Grundtiefen von dem orkanartigen Ausbruch der leidenschaftlich erregten Menge, die es schon vorzuempfinden schien, daß dieser Preis gezahlt werden wird. Die zahlreich anwesenden Reactionäre zeigten sehr verstimmte Gesichter, und als Schill in einer Scene bei der Nachricht von der würdelosen Unterwerfung Preußens die Orden von seiner Uniform riß und auf den Boden warf, da verließen die meisten Offiziere geräuschvoll das Haus. Das Stück war gerichtet. Mit dem Bußgang nach Olmütz, wo „der Starke muthig zurückwich", verschwand die Gottschall'sche Tragödie von unserer Bühne.

Die politische Reaction hatte auf der ganzen Linie gesiegt, und das Jahr ging unter steigernder Theilnahme der Bevölkerung für das Theater zur Rüste. Es war wieder wie vor dem Jahre 1848, nur mit dem Unterschiede, daß man jetzt weniger die geistige Anregung, als vergnügliche Zerstreuung suchte, die man vorzugsweise in der Oper, wie in den Concerten fand. Aus dieser Zeit datirt die alle anderen Kunstinteressen überfluthende Musikherrschaft, die uns noch heute in ihren Banden hält. Man schied von dem Jahre 1850 mit der Parole: „Musik und kein Ende". — —

Zum Beschluß dieses Kapitels sei mir eine kurze Abschweifung auf ein Gebiet gestattet, mit dem ich mich hier ein für allemal abfinden möchte: auf das Gebiet des Recensenthums. Wenn man in einem Dienste ergraut ist, so kann man wohl, ohne unbescheiden zu sein, von seinen darin gemachten Erfahrungen auch öffentlich sprechen, in der Hoffnung, jüngeren Berufsgenossen vielleicht damit einen Dienst zu leisten.

Im Allgemeinen darf es als ausgemacht gelten, daß der Theater-Recensent bei der Künstlerschaft, wie bei den Theaterdirectionen als ein nothwendiges Uebel betrachtet wird, mit dem man sich tant bien que mal abzufinden suchen müsse. Ich sage:

im Allgemeinen, denn es wäre undankbar, wenn ich nicht das Bekenntniß ablegte, gerade in den erwähnten Kreisen einer Anzahl von so edlen Persönlichkeiten begegnet zu sein, daß deren mir zu Theil gewordene aufrichtige Freundschaft zu den schönsten und freundlichsten Erinnerungen meines Lebens gehört. Im großen Ganzen jedoch ist es in der Natur der Sache begründet, daß der Theater-Recensent bei der Künstlerschaft als die bête noire angesehen wird, und daß es großer Vorsicht und tactvollen Verhaltens bedarf, wenn der Recensent sein Ansehen wenigstens gewahrt erhalten will. Als vorzüglichstes Mittel hierfür hat sich nach meinen Beobachtungen das Eine bewährt: jede in Geldeswerth abzuschätzende Aufmerksamkeit von Seiten eines Künstlers auf das Entschiedenste abzulehnen, und möge sie sich in der harmlosesten und unschuldigsten Façon präsentiren. Im Grunde genommen ist ja dies etwas Selbstverständliches. Aber es ruht leider wie ein alter Fluch auf dem Theater-Recensententhum, daß es der Käuflichkeit als zugänglich gilt, und es kann auch nicht in Abrede gestellt werden, daß so mancher Recensent diesen traurigen Ruf thatsächlich mit verschuldet hat. Ich kannte einmal einen hochbegabten Kollegen, der mir mit cynischer Offenheit gestand: er betrachte sich als einen Advocaten, der gegen Entgelt die gute wie die schlechte Sache vertheidige. Ein anderes Beispiel erfuhr ich in Paris, wo ich mit Fiorentino, dem gefürchteten Kritiker des „Constitutionel", freundlichen Verkehr pflegte. In einem traulichen Verkehr rückte ich einmal mit der Frage heraus, ob es denn begründet wäre, daß er gegen Bestechlichkeit nicht unempfindlich sei. „Was nennen Sie Bestechlichkeit?" — erwiderte er in scherzendem Tone. „Wenn so ein pauvre diable von Künstler eine Einnahme von 500 Frcs. an einem Abend macht und ich ihm durch meine Feder gegen Ueberlassung der Hälfte zu 5000 Frcs. verhelfe, so ist das ein reelles Geschäft, dessen ich mich nicht zu schämen brauche." Mit Hilfe solcher Grundsätze ist es dem Manne auch gelungen, bei seinem Tode $1^1/_2$ Millionen Frcs. zu hinterlassen.

Solche Exempel haben das Recensententhum in Verruf gebracht, und wer ehrlich darauf bedacht ist, nur der gerechten Sache sein Wort zu leihen, muß auch den geringsten Schein von Beeinflussung von sich fern zu halten bemüht sein. Gänzlich unbeeinflußt ist ja zwar kein Mensch in seinem Urtheil, und schwerlich wird irgend Jemand von sich behaupten können, niemals unter dem Druck von Sympathie oder Antipathie seine kritische Meinung ausgesprochen zu haben, und wäre es auch nur in der Form der Ausdrucksweise. Dergleichen menschlichen Beeinflussungen sind wir sämmtlich unterworfen, und diese sind es auch nicht, die die Recensenten in den abscheulichen Verruf gebracht haben. Glücklicherweise hat sich die Breslauer Kritik, so lange ich zurückdenke, von diesem traurigen Renommé frei zu erhalten gewußt, was aber nicht verhinderte, daß zuweilen von neuen, noch nicht ganz ortskundigen Künstlern verschämte Experimente in dieser Beziehung angestellt wurden. Ich könnte hierüber ein langes Kapitel erzählen, begnüge mich aber mit einigen Vorfällen, die ich auch nur wegen ihres komischen Zuschnittes wiedergebe.

Eine neue Sängerin von irgend einer kleinen Provinzialbühne her, die hier auf Engagement gastirte, beehrte mich mit einem devoten Schreiben, dem — zwei Thaler beigelegt waren, zwei abgegriffene preußische Papierthaler, die sich mit dem Schreiben in schönster Harmonie befanden. Wären es zwanzig gewesen, es hätte mich zornig machen können. Aber zwei, diese Unschuld rührte mich. Die Aermste hatte sich's offenbar am Nothwendigsten erspart, um sich den Recensenten zu kaufen. Für die schonende Art, in welcher sie die Summe zurückerhielt, hat sie mir lange hin ein dankbares Angedenken bewahrt.

Etwas drastischer gestaltete sich ein anderer Fall mit einer Primadonna. Sie übersandte mir zu Weihnachten einen schweren, silbernen Tabakskasten, worin einige Cigarren enthalten waren. Um der sehr schätzenswerthen Künstlerin jede Peinlichkeit zu ersparen, spielte ich den Einfältigen, behielt die paar Cigarren

und schickte mit Begleitung eines Dankschreibens den werthvollen Kasten zurück, der ja wohl, wie ich in dem Schreiben besonders hervorhob, unmöglich für mich bestimmt sein konnte. Anstatt es dabei bewenden zu lassen, fühlte sich die in ihrem Gewissen geängstigte Sängerin zu dem reuevollen Geständniß gedrängt, daß sie im Gegentheil allerdings die Absicht gehabt, mich mit dem Silberkasten zu — erfreuen. Der Schlußpassus des Briefes hatte folgenden Wortlaut: „Hätte ich Ihnen so gekannt, wie ich Ihnen jetzt kenne, hätte ich Ihnen nicht so beleidigt."

Zur Entschuldigung dieser drei fürchterlichen Dative will ich anführen, daß die Briefstellerin eine geborene Dänin war.

Siebentes Kapitel.

Schauspiel- und Opernnovitäten. Albert Lortzing. Johanna Wagner. Mme. la Grange.

Das Jahr 1851 zeigte in seinem ganzen Verlaufe einen bedrohlichen Niedergang des Schauspiels, das fast ganz von dem Gnadenbrot der Oper lebte. In ihrem Bereiche allein zeigten sich die Lichtpunkte des Theaterjahres.

Als erinnerungswerthe Schauspiel-Novität wäre aus dem ersten Viertel des neuen Jahres Scribe's Conversationsstück „Die Erzählungen der Königin von Navarra" anzuführen, das ja auch noch gegenwärtig manchmal auf der Bühne erscheint. Scribe war damals der Großmeister des französischen Lustspiels, nach welchem die deutschen Bühnen nicht minder hastig griffen, wie später und noch jetzt nach den Werken von Dumas, Augier und Sardou. Wie die Letzteren ein Bild der gesellschaftlichen Zustände unter dem napoleonischen Regimente, so waren die Scribe'schen Stücke ein getreuer Abdruck der französischen Gesellschaft unter der Juli-Monarchie. Liberale Gesinnung in der Politik, Gleichgiltigkeit in Sachen der Religion, Eleganz im gesellschaftlichen Verkehr, nirgends eine tiefe Leiden-

schaft, sondern überall der Hauch einer feinen Ironie — diese springenden Punkte fanden sich in allen Scribe'schen Stücken wieder, mochten sie in Frankreich oder sonst wo spielen. Diese leichte, graziöse Muse hatte sich in Deutschland großer Beliebtheit zu erfreuen, und so erhielten sich auch „Die Erzählungen der Königin von Navarra" mit Lina Höfer und Görner in den Hauptrollen längere Zeit in der Gunst des Publikums. Weniger andauernd in der ersten Aufführung, aber von geradezu betäubendem Effect war der Erfolg eines andern französischen Stückes „Der Bajazzo und seine Familie", ein krasses Vorstadtsdrama mit den raffinirtesten Mitteln, um die Nerven der Zuschauer zu erschüttern und die Kunst zu Grunde zu richten.

Daß übrigens die Theaterdichter bereits damals die Börsenspeculation als dramatisches Thema zu verwerthen suchten, bewies das Lustspiel: „Alle speculiren", von zwei einheimischen Autoren: Rob. Bürkner und Max Ring. Das Stück sprach sehr an, insbesondere durch die vortreffliche Darstellung der Hauptrolle, des „Makler Bernhard" durch Görner. Allein die rechte Zeit war für diesen Gegenstand noch nicht gekommen, den die Autoren auch viel zu schüchtern behandelten. Einer unserer intelligentesten Finanzmänner (er ist nicht mehr unter den Lebenden), der bei der Aufführung des erwähnten Stückes neben mir saß, machte an einer Stelle, wo mit allzugroßer Ueberschwänglichkeit von einer Summe von 10,000 Thalern gesprochen ward, die satirische Bemerkung: Die Herren Verfasser müssen in ihrem Leben sehr wenig baares Geld beisammen gesehen haben, — womit es allerdings seine Richtigkeit hatte. Es war derselbe geistvolle Mann, der einmal im Jahre 1848, von der trostlosen Börse heimkehrend, mir und Max Ring, denen er auf der Carlsstraße begegnete, mit dem herzlichsten Tone zurief: „Ach, Kinder, wie glücklich seid ihr, ihr besitzt keine Oberschlesische!"

Einen großen Trumpf hoffte die Theaterdirection mit der Vorführung einer Opern-Novität auszuspielen, für deren Erfolg die Chancen außerordentlich günstig zu liegen schienen. Die Oper hieß „Die Großfürstin" (in Berlin unter dem

Titel „Sophia Catharina" gegeben), Text von Charl. Birch-Pfeiffer, Musik von Flotow, Besetzung der Hauptrollen mit den Damen Babnigg, Gundy und den Herren Ditt, Rieger, Prawit, Costüme und Decorationen neu und prachtvoll, am Schlusse ein großartiger Eispalast. Das stimmte Alles bis auf Eines und dieses Eine gab den Ausschlag. Man fand nämlich Alles in der neuen Oper, nur keine Musik. Der Componist von „Stradella" und „Martha" hatte sich ausgeschrieben. Die „Großfürstin" ging schnell vorüber, man wandte sich wieder dem „Propheten" und dem „Waffenschmied" zu.

Der Componist der letzteren Oper, Albert Lortzing, war eben im Alter von 50 Jahren verschieden, in den dürftigsten Verhältnissen. Die Theaterdirection veranstaltete eine Erinnerungsfeier, deren Ertrag für die Wittwe und die Kinder des Verstorbenen bestimmt war. Der Mann, dessen Lieder in dem Munde des ganzen Volkes lebten, mußte sterben, damit man sich seiner zu erinnern anfing. Die Feier war würdig und erhebend. Nach Beethoven's Ouverture zum „Coriolan" sprach Görner eine von dem damaligen Dramaturgen des Stadttheaters, Dr. Lasker, gedichtete Nänie, die eine harte Anklage gegen das deutsche Volk ausdrückte. Hierauf wurde die letzte Composition Lortzing's, ein Männerchor, „Das Lied vom neunten Regiment", vorgetragen, dem die Vorstellung der Oper „Zar und Zimmermann" folgte, worin Rieger nach dem Zarenliede eine Einlage machte, die mit den Versen schloß:

„Hienieden, o Meister, vergißt man nie Dein,
„Du bist nur geschieden, um selig zu sein."

Den Beschluß der Erinnerungsfeier machte ein lebendes Bild: „Lortzing's Verklärung", und der Vortrag eines Epilogs, den der damals hier zu Besuch weilende Dichter Karl Beck verfaßt hatte. Das stimmungsvolle Gedicht Karl Beck's, der vor kurzem ebenfalls in den bedrängtesten Verhältnissen von der Erde geschieden, ist in keinerlei Sammlung der Beck'schen Werke aufgenommen, und ich hoffe, den zahlreichen Verehrern unseres volksthümlichen Componisten einen Dienst zu

erweisen, wenn ich das Gedicht an dieser Stelle zur Publikation bringe. Der Epilog lautete:

„Daß er gestorben, laßt uns nicht beklagen!
Beneidenswerth, wem es das Schicksal gönnt
Zu scheiden im Gefühl der reifen Mannheit,
Ein Heißgeliebtes nicht zu überleben,
Wem es vergönnt, dem Theuersten auf Erden
Vorauszugehen in das Reich der Schatten.
Ihm ward die Gnade! denn die deutsche Freiheit,
Die er geliebt vom Herzen und mit Schmerzen,
Er sieht sie nicht verderben in der Jugend
Und zwischen Lebensluft und Todesangst
Auf schlafverwaistem Krankenbette fiebern;
Gebrochen ist sein treues, warmes Auge,
Er darf es nicht beschämt zu Boden senken,
Denn nimmer sieht es, wie die Weltgeschichte
Der deutschen Kraft das reiche Haar verschneidet,
Und deutsches Weh das Alter deutscher Eichen
Erreichen kann und überdauern will.
Drum daß er starb, beklagen wir es nicht!

Nur trauern laßt uns, daß der fromme Meister
In Noth gelebt! daß von der schönen Stirne,
Darauf im hohen, ungestörten Rath
Zur Lust des Volks, zu Gottes größrer Ehre
Unsterbliche Gedanken tagen sollten,
Die Sorge schwer und düster niederhing.
Er war zu stolz, um auf dem offnen Markt
Ein Lied zu singen von der Nächstenliebe.
Er litt und — schwieg. — Die Sage meldet uns,
Daß hohe Fürsten, die in Noth versanken,
Verbannt und flüchtig durch die Länder irrend,
Um eine Streu, um Trank und Speise flehten;
Die Sage weiß von manchem Künstler auch,
Den Gram und Elend durch die Welt gehetzt,
Doch weiß sie, daß er je gebettelt? Nein!
Sein hangend Haupt, sein Dulderangesicht,
Sein traurig Lächeln und der scheue Blick,
Die sprachen wohl beredt genug: „O, Welt!
Was ihm von Oben ward, er lieh es Dir,
Vergiß es nicht! Denn seine stolze Lippe,
Sie wird Dich nie an Deine Schuld erinnern!“

So unser Meister auch! — Er litt und schwieg.
Die Wenigen, die seinen Gram errieten,
Sie waren selber arm: Die Sterne wollen,
Daß meist der Freund des Armen wiederum
Ein Armer sei! —

Vom Baume fliegt der Vogel
Und schafft inmitten süßester Gesänge,
Und sucht den Halm, das Blättchen und den Faden
Und kehrt zurück und baut das theure Nest,
Der Meister sang, wir hörten seine Weisen,
Doch spärlich fand er, was er bang gesucht:
Sein Nest, begonnen kaum zum Schutz der Kleinen,
Zerfallen kann es über Nacht, das schwanke, —
Nun, — deutsches Volk, vollende du den Bau!

O, laßt uns dankbar sein! Er hat wie oft
Wie gern und wohl gethan in schwerer Zeit,
Ein heitrer Freund ist gar ein freundlich Licht,
Wenn drohend uns das Mißgeschick umnachtet:
Zwar leuchtet er mit goldnen Sprüchen nicht,
Und stützt uns nicht mit ewigen Gedanken,
Und lehrt uns nicht im Kampfe männlich stehn,
Doch zarter ist des heitern Freundes Hand
Und williger als die des weisen Freundes.
Er reicht uns lächelnd einen Trunk Vergessen,
Ja schäkernd hüpft er uns voran und wir,
Wir hüpfen nach und werden Kinder. O!
Und das ist mehr und das ist Alles, ist
Der Erde höchster Schatz!

So unser Meister!
Erheiternd flog, wie Lerchen aus dem Korn,
Sein Lied uns zu mit kindlichem Gekicher,
Lud auf die zarten Schwingen unsere Sorge,
Und trug sie fort, und wir genasen wieder.
Dem Armen, der den deutschen Boden floh,
Jenseits der großen Wässer — arm zu bleiben,
Gab er sein Lied zum Angedenken mit.
Den Jüngling, der sich riß vom Vaterlande,
Das er nicht sehen kann so bitter weinen,
Und trotzig nun und zwiefach gottverlassen
Im wilden Wald die Hütte zimmert — ihn
Umrauscht sein Lied, ein Traum, ein Lebewohl,

Ein Scheidegruß aus der geliebten Heimath,
O laßt uns dankbar sein dem braven Freunde!
Sein Herz, es schlägt so treu an unserm Herzen,
Und seine Seele schwebt auf unsern Lippen."

Wie dürftig es in der damaligen Saison um die dramatische Production stand, bewies wohl am schlagendsten der Umstand, daß der erste Schauspieler unseres Theaters, Görner, zu seiner Benefiz-Vorstellung nichts Anderes zu wählen wußte als ein Vaudeville, ein Vaudeville allerdings, das als das erste seiner Gattung, trotz seines 50jährigen Alters, in großen Ehren stand: Himmel's „Fanchon", ein Singspiel voll Lieblichkeit der Melodie und Frische des Humors.

Das war so ziemlich das letzte erwähnenswerthe Ereigniß der Saison, die erst wieder in den Sommermonaten zu neuem Leben erwachte.

„Neues Leben in den Sommermonaten" — das klingt der gegenwärtigen Generation, die gewohnt ist, das Theater in der Sommerzeit verschlossen und vergittert zu sehen, gewiß recht absonderlich. Allein in jenen Jahren, wo das Reisen mit der Eisenbahn sich noch im ersten Stadium der Entwicklung befand, war es den Künstlern noch nicht so leicht und bequem, auch in den Wintermonaten auf Gastspiele zu gehen, wie dies gegenwärtig der Fall ist. Andererseits galt es damals bei jeder soliden Theaterdirection als festes Geschäftsprinzip, die Wintersaison ausschließlich mit den eigenen Kräften zu behaupten, die Existenz in den gefährlichen Sommermonaten mit Hilfe renommirter Gäste zu fristen. Gewiß ein gesundes Princip, dessen Nichtbeachtung späterhin gar viel zum Niedergang der Bühnenverhältnisse im Allgemeinen geführt hat, in erster Linie schon darum, daß die meisten Theater gezwungen wurden, sich in Saisontheater umzuwandeln, wodurch jede Stetigkeit und jeder feste Zusammenhang in dem künstlerischen Ensemble aufgehoben ward.

Das neue Leben in den Sommermonaten des Jahres 1851 brachte die hochgefeierte Johanna Wagner, die Nichte Richard Wagner's. Sie kam vom Hoftheater in Berlin, wo sie nament-

lich als „Fides" im „Propheten" die großartigsten Triumphe gefeiert hatte, und dieses ihr erstes Gastspiel in Breslau nahm vollends den Charakter eines Triumphzuges an, wie man ihn etwa bei der Schröder-Devrient erlebt hatte. In der That schien sie auch die berufenste Nachfolgerin der Schröder auf dem Gebiete des heroisch-dramatischen Gesanges.

Johanna Wagner war von der Natur mit den herrlichsten Gaben ausgestattet. Die Gestalt wahrhaft königlich, das große Auge von strahlendem Blau und seelenvollem Blicke, die Gesichtsbildung von edlem Schnitt und lebendigstem Ausdruck, und hierzu eine Stimme, in der sich der machtvolle Alt mit der hellen Klarheit des Soprans verband, und deren Tongehalt namentlich in den tieferen Chorden von herrlichster Rundung und Fülle war. Gleichzeitig war diese Gesangskünstlerin ein dramatisches Talent ersten Ranges, und wie einstens bei der Schröder-Devrient, war auch bei Johanna Wagner die Bewunderung vor der Schauspielerin nicht geringer, als vor der Sängerin. In allen ihren Rollen offenbarte sich eine seltene harmonische Verbindung von zwei hervorragenden Eigenschaften, von Kraft und Grazie. Nichts Hinreißenderes als ihr „Romeo", wie sie ihn als kühnen Ghibellinen-Häuptling und als heißblütigen liebeschmachtenden Jüngling vor die Seele führte. Bellini's weichliche, verschwommene Musik war durch die geniale Schöpfung der Schröder als „Romeo" zu ganz unerhörten Ehren gekommen, und ist dann mit der nicht weniger genialen Leistung der Wagner in derselben Rolle auch von der deutschen Bühne verschwunden. Alle späteren Versuche, dem schwächlichen Werke neues Leben einzuflößen, sind mehr oder weniger gescheitert, und Bellini's „Romeo und Julia" lebt heute nur noch in der Erinnerung.

Aber damals hatte Wagner-Romeo es allen Herzen angethan, und das Entzücken war so allgemein, daß trotz der brennenden Julihitze die Vorstellungen stets überfüllt waren. Nächst dem Romeo waren die Leistungen der Wagner als

„Donna Anna", „Fidelio", „Fides", „Norma" von hinreißender Wirkung und epochemachender Bedeutung.

Unmittelbar nach Johanna Wagner erschien Mme. de la Grange von der großen Oper in Paris, als Gast auf der Breslauer Bühne, eine Sängerin von ganz phänomenaler Virtuosität. Sie entwickelte in ihrer ersten Rolle als „Rosine" im „Barbier von Sevilla" einen geradezu blendenden Glanz im Bravourgesang. Ihre Stimme umfaßte fast drei Octaven, und Triller auf solch' „schwindelnder Höhe" hatte man noch niemals gehört. Das Publikum staunte, aber es fand sich doch nur spärlich ein. Das Interesse an der Oper schien sich an dem Gastspiele der Wagner erschöpft zu haben. Auch das Gastspiel des so beliebten Heese'schen Ehepaares vermochte keine rechte Anziehungskraft auszuüben, und erst das Erscheinen der berühmten Primadonna von der Wiener Hofoper, der Frau von Hasselt-Barth erweckte wieder eine gesteigerte Theilnahme des operufreundlichen Publikums. Ihre Stimme war nicht mehr in frischester Blüthe, um so vollendeter die Kunst ihres Vortrages. Sie war Meisterin des classischen Stils und gleich bedeutend im heroischen, wie im lyrischen Fache. Ihr Gastspiel umfaßte einen Rollenkreis, wie dies heutzutage fast nirgends mehr vorkommt. Frau von Hasselt sang „Donna Anna", „Norma", „Valentine", „Sertus" (in Mozart's „Titus") und gleich hinterher die „Rosine" in Rossini's „Barbier" und die „Julia" in Bellini's „Romeo und Julia". In der letzteren Oper sang den „Romeo" als „Gast auf Engagement" (an Stelle der abgegangenen Frau Gundy) eine Frau Fehringer, eine glänzende Erscheinung, aber in Hinsicht der künstlerischen Qualität der volle Gegensatz zu der Wiener Sängerin. Sie ist mir namentlich durch ihre „Lucrezia Borgia" in Erinnerung geblieben, die mit so unverhüllten Reizen noch niemals auf der Breslauer Bühne gesehen worden war.

Inzwischen war indeß Fräulein Babnigg von ihrem längeren Urlaub zurückgekehrt und mit ihr Lortzing's romantische Oper „Undine" neu gegeben worden. Kein Meisterwerk, aber

in der excellenten Aufführung mit Kräften, wie der Babnigg, Rieger, Prawit und einem Tenor von ansprechender Stimme, Anton Erl, von gutem Bühnenerfolge, der aber bald von einem anderen Werke übertroffen werden sollte, das noch gegenwärtig zu den Zierden aller deutschen Opernbühnen gehört: von Otto Nicolai's komischer Oper: „Die lustigen Weiber von Windsor" (Text von Mosenthal). Fräulein Babnigg als „Frau Fluth", Frau Fanny Stolz als „Frau Reich", Fräulein Wernicke (später als Frau Wernicke-Bridgemann rühmlichst bekannt) als „Anna" und vor Allem Prawit und Rieger als „Fallstaff" und „Fluth", wie Erl als „Fenton", auch den braven, später in Wien verstorbenen Campe (Junker Spärlich) nicht zu vergessen, das bildete ein Ensemble, das unter der bewährten Leitung des trefflichen Seydelmann dem neuen Werke zu einem der schönsten Siege unserer Oper verhalf. Das Jahr 1851 konnte für das Breslauer Theater nicht angenehmer und verheißungsreicher zum Abschluß geführt werden, als in Begleitung einer so anziehenden Gesellschaft von „lustigen Weibern".

Achtes Kapitel.

Gastspiele. Die „Sommerbühne". August Wohlbrück. Die „Journalisten".

Mit dem Eintritt in das Jahr 1852 gelangen wir zu einem Zeitabschnitt, der für die deutsche Bühne im Allgemeinen und für die Breslauer insbesondere eine epochemachende Wendung bedeutet. Das Jahr bezeichnete vor Allem den Aufgang des Sternes Richard Wagner, der im Gegensatz zu dem Verlauf in den vierziger Jahren in strahlendem Siegesglanz am Theater-Firmament emporstieg. Es war ein Ereigniß von tiefgehender Bedeutung, und die Breslauer Bühne darf den Ruhm beanspruchen, die erste in Preußen gewesen zu sein, die dem im

Exil lebenden Tondichter die Ruhmesbahn eröffnet hat. Selbst in ganz Deutschland war ihr nur ein Theater damit vorangegangen: das Hoftheater in Weimar, das damals unter der musikalischen Direction von Franz Liszt stand.

Das hochwichtige Ereigniß vollzog sich am Breslauer Stadttheater aber erst im Herbst zum Beginn der Wintersaison von 1852—53. Bis dahin hatte sich indeß auf dem Gebiete der Oper, wie des Schauspiels höchst Bedeutungsvolles zugetragen, das für die Prosperität der Bühne von hohem Belange war. Das Glück erwies sich ihr von holder Geneigtheit nach verschiedenen Richtungen hin.

Wegen Mangels einer heroischen Primadonna war die Oper in der Saison von 1851—52 ganz und gar im secundären Genre stecken geblieben, im Genre des Naiven und Lieblichen, was man am treffendsten mit dem englischen „Lovely" bezeichnet. Die Partituren der großen Oper lagen im tiefen Winterschlaf, die Tonwerke ersten Ranges waren aus dem Repertoire verschwunden, und überdies schied auch noch mit Ende der Saison die gefeierte Babnigg aus dem Verbande des Kunstpersonals. Man befand sich so ziemlich vis-à-vis de rien.

Und da bewährte sich denn das alte Sprichwort: Wenn die Noth am größten, die Hilfe am nächsten. An einem Frühlingsabend erschienen in einer Vorstellung von Bellini's „Romeo und Julia" zwei neue Sängerinnen, die schon nach diesem ersten Probegastspiel die Gewißheit hervorriefen: das Publikum werde sie gern als die Seinigen zu erhalten wünschen. Es waren dies: Fräulein Fischer, die spätere Gattin des Theaterdirectors Dr. Nimbs, und Frau Moritz, Gattin des einst sehr renommirten, zur Zeit pensionirten württembergischen Hofschauspielers Moritz, genannt der „schöne" Moritz, und Schwester des unglücklichen Dresdener Musikdirectors Roeckel, der mit Richard Wagner an dem Maiaufstand betheiligt, sich nicht wie dieser durch die Flucht retten konnte und seine Schuld im Zuchthause zu Waldheim verbüßte. Beide Künstlerinnen ergänzten sich in der herrlichsten Weise. Die Fischer besaß eine Stimme von

großem Tone und weitem Umfange, und war in Vortrag und Spiel von Kraft und Energie, während Frau Moritz mit ihrem zarten Organ und edler Gesangsbildung als ein Bild voll Anmuth und Lieblichkeit gelten konnte. Gleichzeitig mit den beiden Sängerinnen debütirte ein neuer lyrischer Tenor, Heinrich, der sich durch mehrere Jahre als eine feste Stütze der Oper bewährte. Die Existenz der Oper war gesichert.

Aber auch dem Schauspiel sollte bald ausreichender Succurs kommen. Im Augenblick freilich (Anfangs April) mußten noch Gastspiele aushelfen, und als der Willkommenste galt da nach wie vor Emil Devrient, der sein überaus erfolgreiches Gastspiel am 1. April mit dem „Egmont" eröffnete. Mit diesem Datum trat auch eine Neuerung hinsichtlich der Billetpreise ein, die anfänglich eine Quelle lebhaften Haders zwischen Direction und Publikum, für die Folgezeit aber von wesentlichem Belang für die materielle Lage des Theater wurde. Seit Menschengedenken war man nämlich in Breslau daran gewöhnt, für die Sitze im 1. Rang und im Parquet den gleichen Preis zu zahlen (20 Sgr.) — eine Unbilligkeit unzweifelhaft, die durch langjähriges Herkommen aber „geheiligt" war. Die Direction faßte den kühnen Entschluß, der traditionellen Unbilligkeit, oder richtiger, der traditionellen Billigkeit des 1. Ranges ein Ende zu machen und den Billetpreis für den letzteren auf einen Thaler zu erhöhen. Devrient's Gastspiel bot für diese revolutionäre Umgestaltung eine passende Gelegenheit, und die Preiserhöhung stieß denn auch während der Dauer dieses Gastspiels auf keinerlei Widerspruch. Die Direction glaubte bereits gewonnenes Spiel zu haben. Allein sie täuschte sich in dem Charakter — der Vornehmen und Reichen. Dieselben schienen sich gegen den Theaterbesuch verschworen zu haben, wenigstens gegen den Besuch des ersten Ranges. Derselbe blieb nach Devrient's Abreise vollständig verödet, und sah man den ersten Magnaten Schlesiens häufig im Parquet sitzen. Der Kampf dauerte im Stillen längere Zeit fort, bis durch die Vermittelung eine vornehmen Persönlichkeit ein Compromiß zu Stande kam: man

einigte sich auf den Preis von 25 Sgr., und die Aristokratie nahm wieder ihre gewohnten Plätze ein. Recht kleinstädtisch! — höre ich manchen Leser ausrufen, nun, ich widerspreche nicht.

Inzwischen war die Sommerzeit nahe gerückt, und die großen Gastspiele traten in ihr Recht. Vorerst fand aber noch ein Gastspiel „auf Engagement" statt, das im Augenblick ohne besonderen Eindruck, für die gedeihliche Entwickelung des Schauspiels von nachhaltiger Bedeutung werden sollte. Ich meine das Engagement des Fräulein Flaminia Hoffmann (später Frau Weiß), die unserer Bühne volle 14 Jahre angehörte. Man lernte den hohen Werth dieser vortrefflichen Schauspielerin erst später kennen. Im Augenblicke verschwand sie unter der Fluth von Gastspielen großen Stils.

Zunächst erschien eine italienische Operngesellschaft mit den berühmten Namen Persiani und Tamburini an der Spitze. Beide glänzten seit Jahrzehnten als Sterne erster Größe am Kunsthimmel, Beide hatten einen Weltruf, die Persiani als unvergleichliche Bravourſängerin, Tamburini als der herrlichste Bariton. Leider aber „seit Jahrzehnten" — ihr Ruhm war zu alt, als daß ihre Stimmen noch hätten wirksam sein können. Trotzdem sich in der Gesellschaft auch ein trefflicher Tenor (Pozzolini) und ein vorzüglicher Baß (Rossi) befanden, konnte das Gastspiel doch nur künstlerische, aber keine materiellen Erfolge erzielen.

Eine schwere Bedrängniß bot die Concurrenz des Circus unter Renz auf dem Tauentzienplatze. Gegen eine solche kann das Theater niemals aufkommen, und gegen Pferde kämpfte selbst eine gefeierte italienische „Diva" vergebens. Um sich indeß einigermaßen zu behaupten, entrirte das Theater ein Gastspiel mit der hochberühmten Tragödin des Dresdener Hoftheaters, mit Frau Bayer-Bürk. Gegen eine Tourniaire, eine Virginie, eine Adeline und andere gefeierte Heldinnen des Circus mußte zwar auch eine Bayer-Bürk im Nachtheil bleiben, ihr Erfolg aber war doch so durchgreifend, daß sich das Gastspiel auf mehrere Wochen ausdehnte. Allerdings kam ihm

der günstige Umstand zu statten, daß die erste schlesische Industrie-Ausstellung und der Besuch des preußischen Königspaares eine große Anzahl Fremder nach Breslau gelockt hatten.

Frau Bayer-Bürk, die noch jetzt am Dresdener Hoftheater thätig ist, war eine der edelsten Vertreterinnen der Classicität auf der Bühne, und zwar in der Tragödie wie im Lustspiel. Ihre Gestalt war von plastischer Bildung, ihr Organ von einer bestrickenden Süßigkeit und zugleich von überwältigender Kraft und Fülle des Tones. Was sie ganz besonders auszeichnete, das war der Adel und das Ebenmaß in allen ihren Darstellungen. Ihre „Julia", „Maria Stuart", „Jungfrau von Orleans", „Donna Diana", „Viola" waren classische Gebilde, die mir nach so langen Jahren in frischester Erinnerung fortleben. Frau Bayer-Bürk gehörte unstreitig zu den ersten Zierden des deutschen Theaters.

Ungefähr um dieselbe Zeit (im Juni) wurde Breslau mit einem neuen Theaterinstitut beglückt: mit dem Sommertheater im Wintergarten. Die allgemeine Theaterfreiheit war damals noch etwas Unbekanntes, und die Errichtung eines zweiten Theaters, wenn auch in der bescheidenen Gestalt einer Sommerbühne, galt als eine bedeutungsvolle Concession von Seiten der Behörden. Die Wenigsten ahnten, zu welcher Misère dergleichen „Kunstanstalten führen müssen, wie die Kunst der Darstellung in Gesellschaft mit Bier und Tabak vergröbert, der Geschmack des Publikums bei solchem Genuß von „Kunst und Natur" in den Staub gezogen wird, und wie namentlich ein ganz neues Proletariat geschaffen wird, da die „Künstler" der Sommerbühnen in der Winterszeit auf die Vagabondage angewiesen sind. Ich habe, soweit meine schwachen Kräfte reichten, gegen die Einführung einer Sommerbühne angekämpft. Allein der Zug der Zeit war solchen Amüsiranstalten günstig, und die Tageskritik mußte sich dreinschicken, sie als eine factische Erscheinung des öffentlichen Lebens in den Kreis ihrer Betrachtungen zu ziehen.

Als Matador der Sommerbühne im Wintergarten war

plötzlich August Wohlbrück aufgetaucht, der früher so berühmte Komiker des Stadttheaters. Er war in seinen pecuniären Verhältnissen gar arg zurückgekommen und hoffte, dieselben hier wieder in Ordnung zu bringen. Er that es auch, aber in seiner Art. Von den Gläubigern bedrängt, lud er sie sämmtlich eines schönen Tages in den Pavillon des Wintergartens, wo bei einem opulenten Mahl das Arrangement vor sich gehen sollte. Die Gesellschaft befand sich in heiterster Laune. Vortreffliche Bewirthung und die angenehme Aussicht auf Zahlung. In ihrer fröhlichen Lust hatten die Gläubiger gar nicht bemerkt, daß der Gastgeber aus ihrer Mitte geschieden war, und während sie noch heiter schmausten und zechten, hatte jener bereits Breslau im Rücken, „und Roß und Reiter sah man niemals wieder".

Wohlbrück gelangte später übrigens durch Erhebung einer Erbschaft in günstige Verhältnisse, und es überkam ihn in seinen alten Tagen noch die Lust, eine Vergnügungsreise nach dem Orient zu machen, von der er nicht mehr heimkehren sollte. In Damascus oder Smyrna fiel er bei einem Abenteuer in der Nähe eines Harems unter den Säbelhieben der Eunuchen.

Der Sommer zeichnete sich in jenem Jahre durch afrikanische Temperatur aus. Man befürchtete, daß, wie einst zu Noah's Zeiten eine Sintfluth, jetzt eine Sintgluth die Menschen treffen werde. Allein das hinderte nicht, daß ein erneuertes Gastspiel der Johanna Wagner wiederum den reichsten Zuspruch hatte. Neben ihrem „Romeo" war es Donizetti's „Lucrezia Borgia", die das Publikum in ein Delirium des Enthusiasmus versetzte. Ich habe diese Rolle niemals wieder in solcher majestätischen Herrlichkeit auf der Bühne gesehen.

Nur vorübergehend erschien um dieselbe Zeit eine neue Coloratursängerin als Gast, mit so glücklichem Erfolge aber, daß ihr nach einiger Zeit erfolgtes Engagement mit allgemeiner Befriedigung aufgenommen wurde. Es war Fräulein Auguste Gerstäcker, die später als tüchtiges Mitglied unseres Theaters wesentlich zur glanzvollen Entfaltung der Breslauer Oper beitrug.

Trotz des Uebergewichts der Oper kam es die Direction

in sorgfältiger Bedächtigkeit nicht verabsäumt, ein gutes Schauspielpersonal zu gewinnen, und das Glück hatte sich ihr in diesem Bestreben hold erwiesen. Als der Herbst herankam, trat das Schauspiel, namentlich auf dem Gebiete des Conversationsstücks und des Lustspiels, mit einem Kunstpersonal auf, das manchem reich dotirten Hoftheater den Rang streitig machte. Es begann damit eine Blüthezeit für das Schauspiel, die noch besonders durch den glücklichen Umstand gefördert wurde, daß die Lustspiel-Production in Deutschland reichlicher zu fließen begann. Stücke, wie „Das Gefängniß", „Das Lügen" von Benedix, „Englisch" von Görner, „Zu Hause" von Bauernfeld, „Magnetische Kuren" von Hackländer folgten sich reich aufeinander, und in ungewohntem Glanze erschien gegen Ende des Jahres eine Novität, die alles Andere in Schatten stellte: Das Lustspiel „Die Journalisten" von Gustav Freytag.

Es ist keine Uebertreibung, wenn ich sage, daß die damalige Breslauer Aufführung des Freytag'schen Stückes die vorzüglichste in Deutschland war und daß ich ihr auch in gleicher Vorzüglichkeit niemals wieder begegnet bin. Es war, als hätte ein glücklicher Zufall gerade diejenigen Schauspieler hier zusammengeführt, die für die Verkörperung sämmtlicher Gestalten in den „Journalisten" die geeignetste Individualität besaßen.

Es war nämlich der Direction gelungen, den früheren Liebling des Schauspiels, Wilhelm Baumeister, aus Hamburg wieder nach Breslau zu locken und ihn durch ein mehrjähriges Engagement zu fesseln. Sein „Conrad Bolz" ist niemals übertroffen worden, und selbst Emil Devrient stand ihm in dieser Rolle weit nach. Eben so wenig sah ich jemals wieder eine „Adelheid Runeck", die einen Vergleich mit der Leistung der Flaminia Hoffmann in dieser Rolle bestehen konnte. Es war, als hätte sie dem Dichter Modell gesessen, so sehr stimmte das ganze Wesen der Schauspielerin mit den Charakterzügen des dichterischen Gebildes überein. Gerade so klug, so besonnen, so maßvoll frohsinnig, so taktvoll im Benehmen und weiblich edel in Sprache und Haltung wie „Adelheid Runeck", war Flaminia

Hoffmann ihrer ganzen Natur, und diese schöne natürliche Begabung war es auch, der sie ihre seltene Beliebtheit durch so viele Jahre in Breslau zu verdanken hatte. Denn ihre Darstellungsmittel waren im Ganzen nicht bedeutend zu nennen. Sie verfügte nur über ein Organ von ganz mäßiger Kraft und war von Temperament ziemlich kühl. Aber sie besaß einen eminenten Kunstverstand, der sie vor jeder Ueberschreitung schützte. Die stets klare Verständlichkeit ihrer Rede machte bald die Kleinheit des Organs vergessen, und die große Sorgfalt in der feinen Ausarbeitung aller Details sicherte ihr ein Uebergewicht, in welcher Rolle sie immer auch auftrat. „Adelheid Runeck" aber war die Krone ihrer Gestaltungen.

Und wer aus jener Zeit hätte wohl des typischsten aller „Piepenbrinke" von Lud. Meyer und seiner Ehehälfte von Frau Baumeister vergessen, wer des „Obersten Berg" von Görner, des unvergleichlichen „Bellmaus" von dem jungen, hoffnungsvollen Wulkow, der leider von einem frühen Tode hinweggerafft wurde. — Den „Ollendorf" spielte der aus früherer Zeit noch populäre Hegel, den „Schmock" der als Komiker in hoher Volksgunst stehende Alwin Stotz.

Diese Muster-Vorstellung der „Journalisten" nimmt in dem Theater-Repertoire des Jahres 1852 den ersten Ehrenplatz ein. Das hauptsächlichste Ereigniß der Saison aber war die erste Aufführung von Richard Wagner's „Tannhäuser".

Neuntes Kapitel.

Die Wagnerfrage. „Tannhäuser." — Ira Aldridge. Leopoldine Tuczek. Louise Meyer.

Als Richard Wagner's „Tannhäuser" im Herbste des Jahres 1852 zur ersten Aufführung gelangte, hatte wohl kaum Jemand eine Ahnung davon, welchen revolutionären Um-

schwung, welchen erbitterten Kampf der Geister diese Thatsache im Gefolge haben werde.

Der Kampf hat bekanntlich bis zum Augenblick noch nicht ausgetobt. Aber während er sich heute zu einem theoretischen Wettstreit abgeklärt hat, hatte er in der Zeit seines Entstehens den Charakter einer erbitterten Fehde, von der alle Kreise der gebildeten Gesellschaft ergriffen waren. Dieselbe befand sich vollkommen unter dem Banne der Wagnerfrage.

Wie war das so plötzlich gekommen?

Den Entwickelungsgang des Wagnerianismus zu verfolgen, liegt nicht in dem Ziele dieser Aufzeichnungen, die sich auf keine weitgehende kritische Erörterungen einlassen, sondern nur empfangene Eindrücke von erinnerungswerthen Erlebnissen mittheilen wollen. Ich begnüge mich daher bei der Beantwortung der gestellten Frage mit einigen kurzen Andeutungen.

Es wird Manchem vielleicht paradox vorkommen, aber ich muß es als innerste Ueberzeugung aussprechen, daß ein Hauptfactor für das heftige Auflodern der Wagnerfrage die politische Lage in Deutschland war. Nicht als ob sich dieselbe mit der neuen musikalischen Theorie des politischen Flüchtlings in irgend welchem directen Zusammenhange befunden hätte, sondern in dem Sinne, daß die politische Lage derart war, um überhaupt für irgend welche auf geistigem Gebiete auftauchende Streitfrage lebhafte Theilnahme und Sympathie zu erwecken. Die Nation war in einen politischen Marasmus versunken, eine peinliche Stille lag auf den Geistern, und man sehnte sich nach einer die Gemüther erregenden Frage. Seltsame Wendung des Schicksals. Die Erdrückung der politischen Revolution, die den Barrikadenmann Wagner aus dem Lande jagte, ebnete den Glückspfad des Tondichters Wagner.

Aber auch in rein künstlerischer Hinsicht war die Zeit für den Wagnerianismus reif geworden. Die Oper als eine Mischgattung von Drama und Musik bedurfte schon lange einer gründlichen Umgestaltung. Man hatte die albernen und inhaltsleeren Texte satt, die nach einem alten Worte Rossini's bloße „Küchen-

zettel" zu sein brauchten, um in Musik gesetzt zu werden. Auber hatte seine Blüthezeit hinter sich, war auch zu specifisch national-französisch, um in Deutschland ganz und voll verstanden zu werden, Meyerbeer zeigte im „Propheten" einen unzweifelhaften Rückgang gegen die „Hugenotten", die neuere deutsche Oper war fast ausschließlich durch Flotow und Lortzing vertreten, die Opernbühne brauchte zu ihrer Belebung eine starke, aufrüttelnde That, und sie fand sie in dem kühnen Auftreten Richard Wagners.

Dieser war in seinem schweizerischen Exil nicht müßig gewesen. Aus dem Vaterland wie von der Bühne vertrieben, begann er einen Feldzug mit Schriftwerken von revolutionärstem Inhalt auf dem Gebiete der dramatischen Kunst. Mit einer Energie sondergleichen trat er in seinen Schriften gegen alle künstlerische Tradition in die Schranken, wies er jede Vermittelung schroff von sich. Nicht in einer Reform, nur in dem radicalen Umsturz des Bestehenden sah er das Heil für die Zukunft der Kunst. Er hatte seinen politischen Radicalismus mit vermehrter Schärfe auf das Kunstgebiet übertragen.

Sein dreibändiges Werk „Oper und Drama" machte ungeheures Aufsehen. Es war da ein neues System aufgestellt, dessen Doctrinen bei vielem Vortrefflichen und Glänzenden in letzter Consequenz zum chaotischen Nihilismus führen mußten. So z. B. die These: „Was nicht werth ist, gesungen zu werden, ist auch nicht der Dichtung werth." — Das ganze Kunstgenre der Oper, wie es sich bisher entwickelte, beruhe auf einem großen Irrthum, ja noch mehr: das ganze Drama, wie es bisher zur Erscheinung gekommen, beruhe auf einem argen Mißverständniß von dem Wesen der Kunst u. dgl. m.

Diese Schriften hatten die leidenschaftlichste und hitzigste Discussion in den öffentlichen Blättern hervorgerufen, als Franz Liszt in Weimar als Apostel für den neuen Kunst-Messias in die Schranken trat. Dem Wort sollte die That folgen und der vor Jahren unter Wagner's eigener Leitung in Dresden durchgefallene „Tannhäuser" erschien unter Liszt's genialer Führung aufs Neue auf der Bühne des Hoftheaters in Weimar.

Breslau war die erste Stadt, die das Beispiel nachahmte und niemals sah sich ein gewagtes Unternehmen reichlicher belohnt, als diese That der Direction Nimbs-Reymann. Dieselbe hatte auf das Einstudiren des Werkes die allergrößte Sorgfalt verwandt. Große Schwierigkeiten hatte besonders das Orchester zu überwinden, dem hier ganz neue Aufgaben gestellt waren. Selbst ein so geschulter und trefflicher Geiger, wie der Concertmeister Blecha, erklärte mir eines Tages: er würde, wenn seine Verhältnisse es gestatteten, seine Stellung aufgeben, um diese Musik nicht spielen zu müssen. Es dauerte aber gar nicht lange, so war gerade das Orchesterpersonal der begeistertste Anhänger Wagner's, und das mit gutem Recht, denn wie man weiß, gehört es zu den hervorstechendsten Eigenthümlichkeiten Wagner's, daß er den musikalischen Schwerpunkt seiner Opern, ich meine das eigentliche Gefühlselement, in erster Reihe dem Orchester zuertheilt, während die Singstimmen meist auf das declamatorische Recitativ angewiesen sind. Im „Tannhäuser" ist dieses Princip zwar noch nicht mit voller Consequenz durchgeführt, aber unverkennbar war schon hier der mächtige Eindruck, den die ganz neuen wunderbaren Klangeffecte des Orchesters hervorbrachten. In diesem Brausen von harmonischen und modulatorischen Wendungen lag ein Nervenreiz von berauschender Wirkung. Schon die Ouverture zum „Tannhäuser" versetzte das Publikum in eine Art von nervöser Verzückung, wie man dergleichen bisher noch bei keiner Operneinleitung erlebt hatte.

Und nervösen Charakters war auch der gesammte Inhalt der Oper, dem insbesondere der Umstand zu statten kam, daß man sich hier einmal einem wirklich dichterischen Operntext gegenüber befand, einem selbstständigen dramatischen Werke, in welchem der Gang der Handlung durch keine widersinnigen Operneffecte unterbrochen wird, das vielmehr als solches auch ohne Beihilfe der Musik die Theilnahme des Zuschauers fesselt. Man hatte, mit einem Worte, hier endlich einmal einen Operntext, auf den man nicht das Wort Voltaire's anwenden konnte: „Ce qui est trop sot pour le dire on le chante." (Was zu dumm

ist, um gesagt zu werden, das singt man.) Man hatte es mit einem logisch gegliederten Drama zu thun, in welchem überdies der nationale Zug des Deutschthums einen prägnanten Ausdruck erhielt. Dies Alles konnte nicht verfehlen, die Sympathie der Massen für das neue Werk in hohem Grade zu erregen. Der „Tannhäuser" gewann bald eine ungeheure Popularität, die vielleicht gerade darin ihren Grund hatte, daß das Volk häufig am meisten das verehrt, was ihm nicht ganz verständlich ist.

Die Vorzüge des Tannhäuser-Textes wurden allgemein erkannt. In Betreff der musikalischen Composition aber wurde mit einer ganz beispiellosen blinden Parteinahme dafür und dawider gestritten. Die Harmonien der Oper hatten eine Fülle von gesellschaftlichen Disharmonien zur Folge. Rechts ein Verzückter, links ein Gähnender, rechts Ausrufe der Ekstase, links ein schwerer Seufzer: „O, Mozart!" — Die Wahrheit lag, wie dies in ähnlichen Parteistreitigkeiten gewöhnlich der Fall zu sein pflegt, in der Mitte.

Den größten Vortheil zog aus diesen Meinungskämpfen jedenfalls die Theaterkasse. Die Vorstellungen des „Tannhäuser" bewährten eine dauernde Anziehungskraft, trotzdem der Inhaber der Titelrolle, der Opernsänger Erl, der schauspielerischen Aufgabe der Rolle nur wenig zu genügen im Stande war. Der Haupterfolg fiel der herrlichen Leistung von Eugenie Fischer als „Elisabeth" zu und neben ihr dem trefflichen Rieger als „Wolfram von Eschenbach". Das Orchester unter Seydelmann's Leitung war musterhaft, was selbstverständlich nicht wenig zu dem großen Erfolge des Werkes beitrug.

„Die Journalisten" im Schauspiel, „Tannhäuser" in der Oper waren die Lichtpunkte, unter deren Glanz das Theater das neue Jahr (1853) beschritt. Der im Beginn desselben gemachte Versuch, Richard Wagner's ältere Oper „Der fliegende Holländer" einzubürgern, mißlang vollständig. Die Oper verschwand nach wenigen Aufführungen von der Bühne. Dagegen hatte das Schauspiel im Februar einen sen-

sationellen Erfolg zu verzeichnen, und zwar mit dem Gastspiele eines afrikanischen Darstellers, des seiner Zeit viel genannten Ira Aldridge. Dieser „afrikanische Roscius" war unstreitig ein mächtiges, großes Talent, und zwar nicht blos, wie man vielfach annahm, ein wilder Naturalist, sondern ein echter Künstler, der seine Darstellungsmittel mit überlegtem Bewußtsein beherrschte. Sein heißblütiges Naturell kam freilich zuweilen in unschöner Manier zum Durchbruch. Ira Aldridge hielt nicht immer das Maß des ästhetisch Schönen ein, aber sein Spiel war im großen Ganzen von überwältigendem Eindruck. Seine erste Rolle war „Othello", und man war natürlich in höchster Spannung auf die Leidenschaftsausbrüche des „grüngeaugten Scheusals", der Eifersucht aus dem Munde eines echt in der Wolle gefärbten Othello. Sie waren von einer erschreckenden Wildheit. Der Aufschrei des Mohren gegen Jago nach Beweisen von der Untreue Desdemona's machte das Herz in der innersten Tiefe erbeben, und vor dem Tigersprung, mit dem er auf Jago losstürzte, mußte man das beängstigte Auge schließen. Aber der Mann zeigte auch eine große Begabung für die Darstellung weicher Gefühlsmomente. So war z. B. der thränenreiche Gefühlserguß bei dem Anblick Desdemona's im nächsten Acte von einer erschütternden Rührung, wie sie nur von einer eminenten Darstellungskraft erzielt werden kann. Aldrige's interessanteste Leistung war der „Shylok" im „Kaufmann von Venedig". Es war die idealste Auffassung des Charakters, der ich nur jemals auf der Bühne begegnet bin, eine Auffassung, in der vorzugsweise das Pariabewußtsein als Motiv für die verhärtete Natur des Juden herausgekehrt wurde. Das brennende Gefühl über die unmenschliche Behandlung, die ihm, weil er ein Jude, von den Christen zu Theil wird, hat ihn ebenfalls zum Unmenschen gemacht: das war der „Shylok" Aldridge's, der, wie er mir mit einer gewissen kindlichen Offenheit gestand, diese Empfindung des Juden in ihrer ganzen Bitterkeit wie wohl kein zweiter Schauspieler wiederzugeben verstehe, da er ja selbst von einer gemißhandelten Race abstamme.

Dieses Gefühl, einer verachteten Race anzugehören, schien den trefflichen Menschen schwer zu drücken, und er war darum nur um so dankbarer für jedes freundliche Entgegenkommen. Sein ganzes Wesen war von einer fast rührenden Kindlichkeit, man mußte diesen Schwarzen im persönlichen Umgange bald lieb gewinnen, trotz der fettigen Haut und ihres eigenthümlichen Negergeruchs. -- Ira Aldridge ist nach vielen Irrfahrten, wie ich gelesen zu haben glaube, in einem kleinen Orte im Königreich Polen gestorben.

Im Frühjahr wurde das Theater von einem harten Verluste betroffen. Die in hoher und allgemeiner Gunst stehende Primadonna Eugenie Fischer nahm ihren Abschied von der Breslauer Bühne, aber glücklicherweise nicht auch von Breslau selbst. Sie wurde die Gattin des Theater-Directors Dr. Nimbs, und kehrte später als Frau Fischer-Nimbs auf dieselben Bretter zurück, auf denen sie als Fräulein Fischer so viele Triumphe gefeiert.

Inzwischen mußte die Oper zu Gastspielen ihre Zuflucht nehmen. Zunächst erschien Frau Leopoldine Tuczek-Herrenburg vom Hoftheater in Berlin als Gastsängerin. Leopoldine Tuczek hatte ihre Blüthezeit bereits hinter sich. Aber sie gehörte jener alten Schule an, aus welcher die berühmtesten Sängerinnen, wie die Sontag, hervorgegangen sind und die selbst noch im Niedergange den Glanz eines „Sterns" verbreiteten. Leopoldine Tuczek war eine vollendete Künstlerin auf dem Gebiete des Coloraturgesanges. Sie blendete nicht, aber sie fesselte durch Sauberkeit und Eleganz des Vortrages wie durch Anmuth und Gefälligkeit der Darstellung. Rollen wie „Rosine" in Rossini's „Barbier von Sevilla", „Nachtwandlerin", „Regimentstochter", „Angela" im „Schwarzen Domino" fanden ebenso lebhafte Anerkennung, wie zahlreichen Zuspruch.

Ein noch vielseitigeres Interesse erregte das Gastspiel einer Sängerin, die, ein Breslauer Kind, vor wenigen Jahren ihr Noviziat auch am Breslauer Theater bestanden hatte und jetzt als „königlich sächsische Hofopernsängerin" in ihrer Vaterstadt als

Gast erschien. Louise Meyer, in einem früheren Abschnitte bereits erwähnt, hatte sich im Verlaufe einiger Jahre zu dem Range einer gefeierten Primadonna emporgeschwungen, und wollte sich nunmehr auch als solche auf den Brettern zeigen, auf denen sie ihre theatralische Laufbahn begonnen. Rollen wie „Donna Anna", „Norma", „Jessonda", „Valentine" gaben glänzendes Zeugniß von dem Berufe unserer schönen Landsmännin für das Fach der dramatischen Sängerin, als welche sie auch später an der Wiener Hofoper durch viele Jahre eine hervorragende Stellung einnahm.

Und nun, es war Anfang Juni, kam ein fremdländischer Sänger, der Alles in Schatten stellen sollte, was man bisher auf der Opernbühne gesehen, ein Künstler von ganz unsäglichem Zauber, das Ideal eines dramatischen Sängers, dem selbst die eifersüchtigsten deutschen Berufsgenossen neidlos die Palme zuerkannten. Der Gast hieß Gustave Roger von der großen Oper in Paris. Diesem unvergleichlichen, wahrhaft gottbegnadeten Künstler, dem ich die freudigsten und unvergeßlichsten meiner theatralischen Erinnerungen verdanke, sei ein eigenes Kapitel gewidmet.

Zehntes Kapitel.

Gustave Roger.

Gustave Roger, Erster Tenor der großen Oper in Paris — mit dieser Ueberschrift erschien der Zettel des Breslauer Stadttheaters am 6. Juni 1853.

Der Zusatz „Erster Tenor ꝛc." hätte füglich fortbleiben können. Roger — der Klang dieses bloßen Namens übte bereits seit etwa zwei Jahren eine zauberhafte Wirkung auf die Gemüther. Von Frankfurt a. M., Hamburg, Berlin her waren Wunderdinge über diesen französischen Sänger in die weitesten

Kreise gedrungen, und Breslau sollte nun Gelegenheit haben, den berühmten Meister aus eigener Anschauung kennen zu lernen.

Wenn ich bei Roger etwas länger verweile und auf seine Persönlichkeit etwas ausführlicher eingehe, so wolle der gütige Leser dies dem Umstande zuschreiben, daß es sich hier um eine Künstler-Erscheinung handelt, dergleichen ich nach Seiten ihrer vollendeten Harmonie niemals wieder begegnet bin. In Roger fand ich, wie bei keinem Zweiten, die volle Verkörperung von dem Ideale eines Bühnenkünstlers und gleichzeitig auch die Verkörperung von dem Ideale eines Menschen überhaupt. Ich habe viele bedeutende Künstler und viele liebenswerthe Menschen kennen gelernt. Als die unvergänglichste Erinnerung aber lebt mir im Geiste wie im Herzen das Angedenken an Gustave Roger, den auserkorenen Liebling der Musen und zugleich den Liebenswürdigsten unter den Menschen.

Eine kurze Skizzirung von dem Letzteren wird vielleicht zum besseren Verständniß des Künstlers beitragen. Es sei mir darum gestattet, zuerst von dem Menschen Roger zu sprechen.

Es hat mir nicht an Gelegenheit gefehlt, gerade diesen nach seinem ganzen Werthe kennen zu lernen. Ein freundliches Geschick hatte es mir beschieden, durch viele Jahre eine intime, ich darf sagen, brüderliche Freundschaft mit dem seltenen Manne pflegen zu können, und erst der deutsch-französische Krieg von 1870 zerschnitt das Band, das uns so lange und so innig umschlungen hatte.

Unsere Bekanntschaft hatte gleich im Beginn einen cordialen Charakter angenommen. Nach üblichem Gebrauch hatte Roger dem „Theater-Recensenten" einen Besuch abgestattet, ohne mich jedoch anzutreffen. Ich war damals für Theaterbesuche überhaupt nicht anzutreffen. Denn in der nur zu begründeten Voraussetzung, daß allen derartigen Besuchern nur ein Gefallen geschieht, wenn sie sich ohne Aufenthalt mit Hinterlassung einer Visitenkarte wieder schnell entfernen können, hatte ich an meiner Thür eine Tafel befestigt mit der Inschrift: „Nur von 2—3 Nachm. zu sprechen" — eine Stunde, in der ich niemals anwesend war.

Ich ließ die Tafel später wieder entfernen, als ich eines Tages mit großer Schrift das Wort hinzugefügt fand: „Wo?"

Der Anstand verlangte, daß ich den Besuch des berühmten Gastes erwiderte. Er wohnte im Hotel Zettlitz, wo jetzt die neue Synagoge steht, und ich fand ihn in Gesellschaft der beiden Musikdirectoren Seidelmann und Hesse. Es war eine drollige Scene, zu der ich da kam. Roger sprach französisch, seine Gäste sprachen deutsch, und die drei nickten sich meist stumm lächelnd zu. Meine geringe Kenntniß der französischen Sprache war indeß hinreichend, daß ich den Dolmetsch machen konnte, und als sich die Musik-Directoren entfernten, rief Roger sofort seiner Gattin im Nebenzimmer zu: Viens, viens donc, enfin un Allemand qui parle le français.

Diesem Umstande verdankte ich es, daß Roger sich von der Stunde an mir eng anschloß, und daß ich ihm dann gewissermaßen als Cicerone diente. Er war ein passionirter Freund des Landlebens, und so unternahmen wir an Tagen, wo er nicht zu singen hatte, weite Ausflüge in die Umgegend und auch in's Gebirge. Abends spielten wir fleißig Whist, denn auch das Kartenspiel gehörte zu seinen Passionen und noch mehr zu denen der Madame Roger. Schon in diesen wenigen Wochen entzückte mich an dem Manne, ganz abgesehen von seiner künstlerischen Genialität, das offene kindliche Wesen seiner Natur. Mit der großen Künstlerseele verband sich in ihm ein reines, kindliches Gemüth, das nichts Arges und Falsches kannte. Das schön geformte edle Gesicht hatte etwas unendlich Gewinnendes im Ausdruck, die Augen strahlten von lauter Güte und Herzlichkeit, er übte im persönlichen Verkehr einen ganz unsäglichen Zauber aus, der um so mächtiger wirkte, als sich das Verhalten niemals als absichtlich kundgab. Die Götter hatten ihn eben mit Allem gesegnet, was uns den Menschen liebenswerth erscheinen läßt.

Einen besonders anziehenden Reiz in Roger's Unterhaltung gewährte die Würze des Humors, der ihm in hohem Grade eigen war, aber eines Humors, der ohne jeden Beigeschmack von ätzender Satire nur wohlthuend berührte. Er besaß die glück-

liche Gabe, jedwede Unterhaltung, sobald sie zu ermatten, oder etwa eine unangenehme Wendung zu nehmen drohte, durch einen fröhlichen, humoristischen Einfall wieder neu zu beleben und auf die richtige Bahn zu bringen. Mit diesem Mittel half er sich häufig über die peinliche Sorgfalt hinweg, mit welcher ihn Frau Roger, in steter Angst um sein Wohl, wie ihren Augapfel beschützte. So ist mir folgender ergötzliche Vorfall in Erinnerung geblieben:

Wir saßen nach einer Opernvorstellung gemeinsam beim Abendessen, als Frau Roger plötzlich mit einem Schreckensschrei auffuhr: „Großer Gott! Gustave, Du hast Dich vergiftet!" Ihr scharfes Auge hatte nämlich an dem silbernen Löffel, dessen sich Roger beim Salat bediente, etwas Grünspan entdeckt. Sie rang verzweifelt die Hände, das ganze Hotel wurde aufgestürmt, ein Arzt in aller Eile herbeigeschafft. Mit dem Grünspan hatte es seine Richtigkeit, von einer Vergiftung aber, meinte der Arzt, sei vorläufig nichts zu bemerken. „Vorläufig" — das genügte, daß die aufgeregte Frau darauf bestand, der Arzt müsse die Nacht im Hotel Quartier nehmen, worauf der gutmüthige Mann (der inzwischen verstorbene Sanitätsrath Dr. Falk) auch gern einging. Von einer Entfernung meinerseits konnte natürlich gar keine Rede sein. Wir setzten uns an den Whisttisch. Die Angsttropfen standen der armen Frau auf der Stirne und jede Karte, die sie ausspielte, wurde mit der Frage begleitet: „Est — ce que tu ne sens rien?" — Mitternacht war vorbei, der ermüdete Mann (er hatte an dem Abend den „Raoul" in den „Hugenotten gesungen) hielt sich kaum noch aufrecht. Alle meine Versuche, das Spiel zu beendigen, scheiterten an dem fürchterlichen Ernst der Frau, die offenbar darauf ausging, uns die ganze Nacht wach zu erhalten. Da erhob sich Roger und sprach mit höchst gravitätischer Miene: „Eh bien, mon amie, jetzt begebe ich mich zur Ruhe, und sollte ich die Kolik bekommen — (große Pause) — dann bitte, wecke mich!"

Ein schallendes Gelächter befreite die Frau von ihrer Angst und man ging beruhigt zu Bette.

Schon damals hatte ich übrigens Gelegenheit, die umfassende Bildung zu bewundern, die Roger neben einer künstlerischen Thätigkeit sich zu eigen gemacht hatte. Er war in der Literatur der alten, wie der neuen Sprachen recht gut bewandert, hatte sich selbst nicht ohne Glück in der Poesie versucht, war ein gründlicher Kenner auf archäologischem Gebiete und nebenher einer der Gewandtesten in allen ritterlichen Künsten, ein vorzüglicher Reiter, ein ausgezeichneter und leidenschaftlicher Jäger, was ihm später verhängnißvoll werden sollte. Von Hause aus hatte er Rechtswissenschaften studirt und erst nach dem Tode seines Vaters, eines angesehenen Notars in Paris, sich der Kunst zugewandt.

In der Scheidestunde tauschten wir das übliche Versprechen, unsere Bekanntschaft auf schriftlichem Wege fortzusetzen. Erfahrungsmäßig wußte ich, daß derartige Versprechen in der Regel gegeben werden, um bald in Vergessenheit zu gerathen, beim Theater namentlich, wo mehr als irgendwo das Wort gilt: Anderes Städtchen, anderes Mädchen. Der Bühnenkünstler ist zu sehr auf den Augenblick angewiesen, um sich einer dauernden Anhänglichkeit überlassen zu können. Es ist ganz naturgemäß, daß er nur in dem Wechsel das Beständige sieht.

Ich erwartete hiernach eigentlich auch bei Roger nichts Anderes. Aber es sollte doch ganz anders kommen. Schon nach kurzer Zeit erhielt ich aus München, wohin er sich von Breslau zum Gastspiel begeben hatte, ein Schreiben, das mich in ein freudiges Erstaunen versetzte. So schreibt Niemand, der sich blos formell eines Versprechens entledigen will. Es war ein förmliches Tagebuch seiner Erlebnisse, wie man dergleichen nur einem vertrauten Freunde mittheilt, untermischt mit Ausdrücken herzlicher Zuneigung und gewürzt mit geistvollen Apercus über künstlerische und sociale Verhältnisse in München. Daß Dingelstedt, damals Intendant des Hoftheaters, nach dem vierten Acte der „Hugenotten" auf die Bühne kam, um ihm gerührt zu danken, galt dem von aller Welt vergötterten Manne für eine Anerkennung, die ihm über jede öffentliche Ovation ging. Jugez un peu! — hieß es in dem Münchener Briefe — les

directeurs sont généralement une nation toute cuirassée contre les émotions qui ne leur viennent pas en droite ligne de la Casse. Mai celui-ci est un poëte. — Am Schlusse des Briefes befand sich die Mittheilung, daß mir eine Partie Pariser Briefpapiere zugehen würden, indeß lautete ein Zusatz: ce n'est point un cadeau, c'est une allegorie, une ingenieuse fiction par laquelle moi et ma femme nous avons voulu vous faire compendre qu'il fallait nous en renvoyer la plus grande partie, mais noircie et remplie de ces choses charmantes etc.

Nun, ich habe diese Papierbogen redlich nach Paris zurückgeschickt. Denn unsere Correspondenz ist siebzehn Jahre lang im Fluß geblieben, und in jedem dieser vielen, vielen mir zugekommenen Briefe spiegelte sich die Seele eines Menschenkindes, in dem Geist und Gemüth zur innigsten Harmonie verbunden waren. Und darin lag wohl auch der geheime Zauber seines Wesens; er war ein so harmonisch entwickelter Mensch, wie das Schicksal dies nur wenigen Sterblichen zu Theil werden läßt.

Dies ganz zu würdigen, fand ich erst nach mehreren Jahren Gelegenheit, wo ich dem Freunde einen Besuch in Paris abstattete und unvergeßliche Tage in seinem Hause verlebte. Er hatte sich dasselbe eigens bauen lassen, und es war weniger ein Palais als ein Museum, das Muster einer Künstlerwohnung „la plus jolie maison de Paris", wie ich es öfter benennen hörte. Es war der Sammelplatz der Sommitäten aus der Kunst- und Schriftstellerwelt, und so fand ich auch dort Gelegenheit, Männer wie Auber, Alexander Dumas (Vater) und viele andere Notabilitäten von Paris kennen zu lernen. Das Leben dieses Hauses verlief wie ein ununterbrochenes künstlerisches Fest, auf welchem die Grazien und Musen die Honneurs machten. Roger stand damals im Zenith seines Ruhmes, und die allgemeine Liebe, deren er sich erfreute, grenzte schier an das Abgöttische. Es war das „enfant cheri" der Pariser Gesellschaft und genoß selbst in den niederen Volkskreisen eine große Popularität, wovon mich ein amüsanter Zwischenfall bei dem Besuche des „Jardin des plantes" überzeugte. In dem dortigen Elephantenhaus be-

fand sich auch ein Elephant, der auf den Namen „Roger" getauft war und der zu den Lieblingen der Volksmenge zählte. Kaum war ich mit Roger in das Haus eingetreten, als in dem Haufen der Jubelruf laut wurde: Ah, le voila, Roger de l'Opéra! — Wir suchten schnell das Weite.

Verehrt, gefeiert, geliebt und in der Vollkraft des Lebens, ereilte Roger im September des Jahres 1859 auf seinem Landsitze bei Paris „der Neid der Götter". Er hatte sich auf der Jagd die volle Ladung seines Gewehrs in den rechten Arm geschossen. Derselbe mußte ihm noch an demselben Tage bis zum Ellenbogen abgenommen werden. Fiorentino, der Feuilletonist des „Constitutionel", ein vieljähriger Freund Roger's und auch mir aus der Zeit meines Pariser Aufenthalts persönlich bekannt, schrieb mir nach Verlauf weniger Wochen einen herzbrechenden Brief über das traurige Vorkommniß unter Uebersendung eines ausführlichen für den Druck bestimmten Berichts, aus dem ich hier Einiges mittheilen will. Es ist bezeichnend für den Charakter Rogers. Fiorentino schreibt:

„Ich war auf die erste Kunde von dem Unglücksfalle nach dem Landsitze geeilt. Zwei der berühmtesten Pariser Aerzte untersuchten die Wunde und gingen dann in ein anderes Zimmer, um dort das Nöthige zu besprechen. Am andern Ende des Zimmers schluchzte Madame Roger herzzerreißend. Andere Verwandte und Freunde hatten, um ihren Schmerz zu verbergen, den Kopf in die Hand gestützt. Es war eine erschütternde Scene, von der man sich nur einen Begriff machen kann, wenn man weiß, wie Roger von allen Seiten geliebt wird. Offenes Herz, sanfter Charakter, treues Gemüth, Niemandem weh thuend, gütig und zuvorkommend gegen Jedermann, dabei von einem stets gleich bleibenden Humor, so war der Mann, dessen Zukunft jetzt von den Aerzten entschieden werden sollte. Alle unsere Blicke hafteten mit unsäglicher Angst an jener Thür. Eine halbe Stunde mochte verflossen sein, als mich ein Diener zu den Aerzten hineinrief. Ich erbebte. — Die Aerzte erklärten, daß

der Arm ohne Verzug abgenommen werden müsse, wenn man das Leben des Patienten erhalten wolle. Ich erhielt den Auftrag, den Freund auf die Operation vorzubereiten. Die Knie zitterten mir, als ich an sein Bett trat. „Du verkündest mir den Tod", rief er, „rufe mir den Notar, ich will noch einige Verfügungen treffen". — „Nein, nicht Dein Leben ist in Gefahr. Die Aerzte werden Dich am Leben erhalten, aber" —. Er wurde sehr blaß, ich brauchte ihm nichts weiter zu sagen. Er hatte es errathen. „Ach", seufzte er, „ich hätte mir lieber den Tod gewünscht! Aber ich stehe nicht allein in der Welt, ich gehöre meiner Frau, meiner Familie. Sage den Herren, ich sei bereit." Er verstummte einige Augenblicke, dann fuhr er fort: „Denkst Du wohl noch daran, wie wir einstmals über die Verse scherzten: Ein Arm, um sie zu vertheidigen, ein Herz, um sie zu lieben? — Nun, der Dichter behält Recht: Ein Arm!" — „Aber wo bleiben sie denn? Bitte sie, sich zu beeilen. Ach, ich begreife, sie machen ihre Werkzeuge zurecht." Ein Klopfen an der Thür verkündete ihren Eintritt. Sieben Minuten später war Alles geschehen. — Ob jemals einem Künstler mitten in seiner Laufbahn ein ähnliches Unglück zugestoßen? Ich zweifle, und ich kann nur sagen: Niemals vielleicht hat ein Mensch ein so trauriges Schicksal mit so viel Seelengröße ertragen. Es giebt viele Verstümmelte auf dem Schlachtfelde, die Arme und Beine verlieren. Aber es geschieht in ihrem Berufe. Ein Künstler dagegen, einer der ausgezeichnetsten Darsteller unserer Zeit, der noch von so vielen neuen Schöpfungen, neuen Erfolgen träumte — ich kann den schrecklichen Gedanken noch gar nicht fassen. Diese liebe und treue Hand, dieser Arm, so voll Leben und Kraft, voll Schwung und Geberde im Spiel, ein todter Klumpen! Die Amputation war geschehen. Alles weinte. Er allein, Roger allein, war gefaßt."

Nach wenigen Monaten, als Roger die Uebung des Schreibens mit der linken Hand gewonnen hatte, schickte er mir folgende rührende Zeilen: Mon cher Max, je t'embrasse avec tout ce qui me reste.

Von der Zeit ab sank Roger's Stern im raschen Niedergange. Er konnte sich als Verstümmelter nicht in der Stellung an der Oper erhalten, und da dieses Institut keinen Pensionsfonds besitzt, so mußte er seine Zuflucht zu Gastspielen nehmen. Seine Pariser Collegen hatten einen ansehnlichen Preis für die Anfertigung des besten künstlichen Armes ausgeschrieben, und mit Hilfe desselben konnte er wieder auf der Bühne erscheinen. Nochmals durchzog er Deutschland und im Jahre 1866 verlebte er den ganzen Monat Mai in unserer Mitte. Der Künstler besaß noch ganz den früheren Zauber persönlicher Liebenswürdigkeit, und vor Allem war ihm der Humor geblieben, der ihm den schweren Unglücksfall leichter ertragen half. „Erschrick nicht," sagte er mir scherzhaft, „wenn Du auf mein Zimmer kommst und sich Dir ein halbes Dutzend Arme entgegenstrecken; sie thun Dir nichts." Er führte nämlich eine ganze Anzahl künstlicher Arme mit sich. Als er bei einer Promenade im zoologischen Garten mit der Hand dem Käfig eines Raubthieres zu nahe kam, und meine Frau ihm erschrocken in dem Arm fiel, beruhigte er sie lächelnd: „An diesem da wird die Bestie wenig Geschmack finden. Es ist nicht der rechte."

Roger trat auch einige Male auf der damaligen Interimsbühne im Liebich'schen Locale auf — mit großem Erfolge. Aber der ehemalige Glanz war von ihm gewichen. Er begann überdies auch stark beleibt zu werden, noch einige Jahre und er war eine Ruine. Es blieb ihm nichts übrig, als endlich der Bühne zu entsagen, und er erhielt eine Professur als Gesangs-Lehrer am Conservatorium. Der definitive Rücktritt vom Schauplatze so vieler Triumphe brach sein ganzes Wesen. C'est triste — schrieb er mir im Jahre 1869 — je me sens vieillir au milieu de ce rajeunissement de la ville de Paris — ajoute à cela que je marche orné du titre de Mr le Professeur! — Plus moyen de se faire illusion, tout ce que j'ai chanté, mes Raoul, George Brown, Jean de Leyde, Edgardo etc., tout a fui. C'est fini! Je suis un homme grave, je ne fais plus de fautes, hèlas! j'enseigne.

Es war das letzte Schreiben, das ich von ihm erhielt. Fanatischer Patriot, wie er war, konnte er die Demüthigung seines Vaterlands in dem Kriege von 1870 nicht verwinden, und das Jahr bezeichnete auch den Abbruch unseres Verkehrs. Er ließ alle meine Zuschriften unbeantwortet, bis mir Désirée Artôt nach Jahren folgende mündliche Mittheilung überbrachte: „Sagen Sie meinem alten Freunde, daß ich ihm mit unveränderter Liebe zugethan bin. Aber an einen Deutschen zu schreiben, ist mir eine Unmöglichkeit."

Ueber Roger's künstlerische Bedeutung zu sprechen, muß ich mir für den nächsten Abschnitt vorbehalten. Hier sei nur noch hinzugefügt, daß, als Roger im jüngsten Herbst verschied, seine Hinterlassenschaft nicht zur Bestreitung der Beerdigungskosten hinreichte. „Das ist das Loos des Schönen auf der Erde!"

Elftes Kapitel.

Gustave Roger. (Fortsetzung.)

Roger als Künstler entzückte bei seinem Erscheinen in Deutschland nicht blos die große Masse. Das war schon Vielen vor ihm und auch in noch höherem Grade gelungen. Die Bewunderung und das Entzücken ergriffen auch die Kreise der besonnensten Kunstkenner und Kunstgelehrten, die hier etwas ganz Neues fanden, wofür man gar keine Vergleichungspunkte hatte. Ein Sänger, dessen Stimme in der äußeren Vollgewalt des Tones ganz und gar nicht zu den sogenannten „großen" zählte, ein Heldentenor von kleiner Gestalt, und trotzdem in Gesang und Spiel eine Wirkung, die Alles hinter sich ließ, was man von den berühmtesten Sängern erlebt hatte. Riehl, der bekannte Münchener Musikforscher, schrieb eine ganze Abhandlung über das Wunder, daß man sich bei Roger's Gesang trotz der nicht großen Stimme in jene alte Zeit der Gesangswunder ver-

setzt glaubt, „wo Balthaser Ferri Passagen von fünfzig Secunden Dauer mit Leichtigkeit auf einen Athemzug nehmen konnte, wo Farinelli gegen das Fortissimo einer Trompete mit solcher inneren Kraft des Tones zu singen vermochte, daß sein Ton den der Trompete völlig verschlang."

Daß Roger solch' eine verzehnfachte Wirkung seines Organs zu erreichen vermochte, lag zunächst in der klugen Oekonomie, die Stimmmittel für die dramatisch entscheidenden Momente der Rollen aufzusparen. Indeß, fügt Riehl hinzu, liegt die Kunst, die Wirkung der Stimme mit täuschender Wahrheit weit über ihre natürliche Kraft zu steigern, nicht blos in der weisen Oekonomie. Roger, führte er aus, besitze außerdem noch die seltene Kunst, ganz verschiedene Register der Stimme, je nachdem es der Sinn des Textes erfordert, aufzuziehen, ihr bald den weichen metallischen Ton der D-Saite der Violine zu geben, bald den scharfen, schneidenden, klanglosen der vox humana der Orgel, dann wieder den schmetternden Trompetenklang des vollsten Tenorbrusttones oder den flötenden seines Falsettes.

Solche Meisterschaft in der Beherrschung der Technik verdankte Roger der italienischen Schule, in der er seine Gesangsbildung groß gezogen hatte. Er war ein Gesangskünstler ersten Ranges. Die Stimme gehorchte ihm wie ein gefügiges Instrument, über das er mit unumschränkter Souveränetät verfügte.

Das Geheimniß seines künstlerischen Wirkens lag jedoch in ganz etwas Anderem. Vorzügliche Sänger der italienischen Schule hatte man schon vielfach zu bewundern Gelegenheit gehabt. Das Geheimniß lag in der vollendeten Harmonie von Gesang und Spiel, in der Darstellung dieses Künstlers, so vollendet, daß man niemals sagen konnte, wo der Sänger, wo der Schauspieler begonnen, wo sie miteinander abgewechselt und wo sie sich voneinander unterschieden. War der Darsteller, war der Sänger der größere? — Man wußte es nicht. Der Eine machte den Anderen vergessen, und die Illusion dieses harmonischen Zusammenklangs war der Art, daß selbst äußerliche Gesangsverzierungen, wie Coloraturen, Triller gar

nicht als Verzierungen erschienen, sondern als charakteristische Motive, als Nothwendigkeit in der Gliederung des Ganzen.

Man war von dieser Art des Gesanges frappirt, überrascht, hingerissen. Man mußte sich gestehen, daß man sich hier gegenüber einer Erscheinung befindet, in der sich das Ideal von em dramatischen Sängerthum verkörpert, das Ideal der Schönheit in der Kunst der Bühnendarstelbung. In jeder Gestalt, die Roger vorführte, offenbarte sich jene geheimnißvolle Verbindung von Tiefe der Empfindung und Adel des Maßes, wie dies der Dichter von dem „Künstler" überhaupt besingt. Bei Roger wurde der Ton niemals zum wilden Geschrei, die Geberde niemals zur Grimasse und die Bewegung ging niemals über den weichen Umriß der Schönheitslinie hinaus. Eingeboren war ihm das Gefühl für holdes Ebenmaß in schöpferischen Gestalten. Auch im heftigsten Sturm der Leidenschaft vermißte man an ihm nicht die Ruhe und Klarheit eines maßvoll schaffenden Geistes, und auch der schmerzvollste Affect zeigte noch ein „Lächeln unter Thränen".

Es sei mir gestattet, diese allgemeinen Sätze durch eine kurze Schilderung von Einzelheiten zu ergänzen.

Als die beliebteste und gefeiertste Rolle von Roger galt in Deutschland sein „George Brown" in Boieldieu's „Die weiße Frau". Leicht begreiflich. Denn hier kam ihm mehr als in jeder anderen Rolle der Zauber seiner Persönlichkeit zu Gute. Wenn dieser schöne Offizier in der kleidsamen Tracht und mit der cavalieren Haltung, die in dem „Unterlieutenant" schon den „Grafen von Avenel" vermuthen ließ, fröhlichen Sinnes unter die schottischen Landleute trat, da ging's wie ein sonnigheller Strahl über die Bühne, und als er vollends das Soldatenlied mit den feinsten Schattirungen und dem liebenswürdigsten Humor vorgetragen, da hatte er bereits alle Herzen gefangen genommen. Wie er die berühmte Romanze des zweiten Actes „Komm, o holde Dame", sang, würde ich vergeblich zu beschreiben suchen. Hier zeigte sich der Dichter in dem Sänger. Er gestaltete den Monolog zu einer Scene, die den Zuhörer in einen süßen

Rausch versetzte, man glaubte sich von einer „mondbeglänzten Zaubernacht" umgeben, durch welche der Gesang so sinnlich sehnsuchtsvoll nach der „holden Dame" drang, daß sie wohl erscheinen mußte. Man konnte begreiflich finden, daß viele Damen im Zuschauerraum auf diesen süßen Lockruf die Blumensträuße von ihren Busen rissen und sie entzückt dem Sänger zuwarfen. Die Scene des letzten Actes, wo in George Brown durch die Sangsweise des Chors die Erinnerung an die Kinderzeit erwacht, wo er durch Fortführung des Liedes vergeblich nach Klarheit in dieser Dämmerung ringt, hat mich stets bis zu Thränen gerührt. Es war wie das Suchen eines Kindes nach der verlorenen Mutter. — Niemand, Niemand hat den George Brown jemals mit so hinreißender, so bestrickender Gewalt wiedergegeben — darüber war in ganz Deutschland nur eine Stimme.

Von Roger's Leistungen auf dem Gebiete der Tragik will ich hier nur seinen „Raoul" in Meyerbeer's „Hugenotten" und seinen „Edgardo" in Donizetti's „Lucia" in Erinnerung bringen. Beide Rollen waren von einer tragischen Erhabenheit, wie dergleichen nur dem echten Genius eigen ist.

Bis zur Erscheinung Roger's war man in Deutschland daran gewöhnt, in „Raoul" nicht viel mehr als den üblichen Opernhelden zu sehen. Die Rolle wurde durchweg nach dem Muster von Tichatschek im heroischen Opernstil gegeben, der sich nicht gar viel um das individuelle Wesen des Charakters kümmert. Roger führte uns ein ganz anderes Bild vor die Augen. Sein Raoul hatte zwar auch das Ritterliche des Helden, war aber seiner ganzen Individualität nach ein Held der Minne, ein Held der Liebesromantik. Gleich das erste Erscheinen Raoul's bei dem Festmahle von Nevers brachte ein festes Bild vor die Seele des Zuschauers. Unter die jubilirenden Cavaliere trat er ernst und maßvoll, ein edler Repräsentant des strengen Glaubens, dem er angehört. Aber bald that sich die romantische Seele des Ritters vor uns auf. Während des kurzen Ritornells, das der Romanze vorangeht, in welcher Raoul sein erstes Begegnen mit „Valentine"

schilderte, spiegelte sich schon in seinem Mienenspiel der zauberhafte Eindruck ab, den die Geliebte auf ihn gemacht. Er hatte auch noch nicht einen Ton der Romanze gesungen, und schon war man ganz in die Stimmung gebannt, welche das Musikstück erwecken sollte. Und wie er nun in weichen, schmelzenden Tönen das Begegniß mit Valentine vor das innere Auge führte, da erfüllte er das Herz des Zuhörers mit einem ganz unaussprechlichen Wonnegefühl, es war wie ein süßer Taumel, von dem sich das Gemüth umfangen fühlte. Die volle Eigenart des ritterlichen Liebeshelden zeigte sich in dem Gespräch mit der „Königin". Man verstand es vollkommen, daß es ihr nicht geringe Ueberwindung kostet, diesen Mann einer Anderen in die Arme zu führen — so reizvoll war das Bild seiner ritterlichen Erscheinung, voll Adel und feuriger Begeisterung. Im 3. Acte, da wo Raoul die Entdeckung macht, daß er Valentine fälschlich einer Untreue beschuldigt hat, an dieser Stelle überraschte Roger durch einen charakteristischen Zug in der Darstellung, der scheinbar nebensächlich, als ein glänzendes Zeugniß von der tiefen Einsicht des Sängers in das Wesen der tragischen Kunst gelten mußte. Ich führe dieses Detail namentlich aus dem Grunde hier an, weil es zu wünschen wäre, daß die deutschen Sänger des Raoul das Beispiel nachahmen möchten. Wie verhalten sich diese nach der erwähnten Entdeckung von Valentinens Unschuld? — Sie machen einfach eine Verbeugung und gehen ab. Natürlich, Raoul hat ja bis zum Schluß des Actes nichts weiter zu singen. Also abmarschirt und das Publikum in der Meinung zurücklassend, daß nunmehr zwischen Raoul und Valentine Alles abgethan sei, während der Conflict doch jetzt eigentlich erst seinen Anfang nimmt. Auf diesen im 4. Acte zum Ausbruch kommenden Conflict bereitete Roger schon hier den Zuschauer vor, indem er vermöge seiner wunderbaren Kunst der Mimik eine förmliche Episode hinzudichtete, von der weder im Textbuche noch in der Partitur etwas zu finden ist. Er blieb nach der erwähnten Entdeckung entsetzt stehen, die Gestalt war plötzlich wie erstarrt und auf dem Gesichte entwickelte sich mit hinreißender Beredt-

samkeit eine ganze Kette von Gefühlen schmerzlichster Verzweiflung. In diesem Zustande verharrte er bis zum Schlusse des Actes, und als der Vorhang niederging, hatte man den Eindruck, daß nunmehr eine Katastrophe hereinbrechen werde. In dieser Weise war es dem Meister gelungen, die Fäden der Handlung von hier aus in den nächsten Act hinüberzuleiten, in jenes erhabene Zwiegespräch zwischen Raoul und Valentine, dem selbst der erbittertste Gegner Meyerbeer's, dem selbst Richard Wagner die Anerkennung nicht verweigern konnte. Was Roger in diesem Duett leistete, entzieht sich jeder Beschreibung. Das war ein Gesang, in dem es von Leid und Lust überwallte, eine süße, berauschende Innigkeit, gepaart mit Mannesadel und packender Energie, eine Beseligung des Liebesentzückens in jauchzender Ueberwindung, ein Tongewebe, in dem sich maßvolle und schmelzende Klänge, verzweifelte und fromm-kindliche Töne in reinster Harmonie verflochten, ein Bild voll tragischer Größe, worin der Opernheld zum Helden der Tragöde erweitert war. Einen solchen Raoul hatte die deutsche Bühne noch nicht gesehen und er ist auch bis heute unerreicht geblieben.

Aehnlich verhielt es sich mit der Gestaltung des „Edgardo" in Donizetti's Oper „Lucia von Lammermoor". Wie Roger da im zweiten Acte oben auf den Stufen des Festsaales erschien, sein Recht auf die Geliebte geltend zu machen, das Antlitz geisterhaft, die Haare wild aufgesträubt, die Festversammlung starr überblickend, das Flammenbild einer dämonischen Erscheinung, da erzitterte dem Zuschauer das Herz im Busen, und noch ehe er einen Laut gesungen, war man von dem Gefühle überwältigt, daß sich hier etwas Furchtbares entwickeln werde. Und es war von furchtbarer Erhabenheit, was nun folgte. Noch heute, nach so langen Jahren, sehe ich im Geiste die wie eine rächende Gottheit einherschreitende Gestalt, noch heute höre ich die an Lucia gerichtete Frage: Est-ce ton nom? — (Roger sang die Rolle im ersten Gastspiele noch französisch, später wie alle übrigen Rollen im reinsten Deutsch.) „Ist das deine Unterschrift?' In diesen vier Worten that sich ein ganzer Abgrund von Zorn

und Verzweiflung auf, und als die Unglückliche die wiederholte Frage mit einem furchtsamen „Ja" beantwortet, da entlud sich der Fluch aus dem Munde des Sängers mit einer so dämonischen Allgewalt über das Haupt des zu seinen Füßen niedergesunkenen Opfers, daß der im nächsten Acte zur Erscheinung kommende Wahnsinn Lucia's vollkommen begründet erschien. Wie ein heiliger Schauer ging es während dieser Scene durch die dicht gefüllten Räume des Hauses, man konnte förmlich die Pulsschläge des erschütterten Auditoriums hören, das nach dem Fallen des Vorhangs einen Moment noch ganz wie erstarrt saß, um sich dann in einem Orkan von Beifallsausbrüchen Luft zu machen. Nach einer solchen Scene fand man den Ausspruch Riehl's über Roger vollkommen gerechtfertigt: „Man hört eine Oper, und wenn der Vorhang fällt, vermeint man, ein Shakespeare'sches Drama gesehen zu haben."

Ich habe später einmal einem Tenoristen die Darstellung dieser Scene durch Roger geschildert, und der strebsame und ehrgeizige Sänger machte bei erster Gelegenheit den Versuch, Roger nachzuahmen. Er erschien ebenfalls blaß geschminkt, das Haar wild aufgesträubt 2c. Er wurde zu einer Fratze. Dergleichen ist nicht nachzuahmen. „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen."

Die wunderbare Kunst der Mimik besaß Roger in so seltenem Grade, daß er, um die feineren Abstufungen des Mienenspiels nicht zu schädigen, sich fast gar nicht schminkte. Von dem Effecte dieses Mienenspiels will ich hier nur ein Beispiel anführen. Als „Eleazar" in Halévy's „Die Jüdin", den Roger übrigens in der stolzen Haltung eines Mannes spielte, der in dem Bewußtsein handelt, nur eine gerechte Rache an seinen Peinigern zu nehmen, hat der Sänger bekanntlich im 4. Acte eine große Arie vorzutragen, worin er in rührender Art sein Inneres prüft, ob es auch recht sei, das geliebte Kind dem Flammentode zu übergeben. Die Arie wird von einem ziemlich langen Vorspiel des Orchesters eingeleitet. Die Eleazars ver-

bergen gewöhnlich während dieses Ritornells das Gesicht in ihren Händen. Sie wissen eben nicht, was sie während der Dauer desselben beginnen sollen. Roger jedoch wußte es. Er hatte sein Angesicht dem Publikum zugewandt, und in seinen Zügen entwickelte sich der innere Kampf der widerstreitenden Gefühle, welche die Arie nachher musikalisch darstellen sollte, mit so überzeugender und überwältigender Beredtsamkeit, daß das Publikum noch vor Beginn der Arie in einen Sturm von Beifall ausbrach. Ein rasender Applaus noch *vor dem Gesange* — so etwas hatte man nicht erlebt.

Ich breche hier ab, obwohl mir über Roger's Kunstleistungen noch ein sehr umfangreiches Material zu Gebote steht. Muß ich doch ohnehin befürchten, den freundlichen Leser und die gütige Leserin schon zu lange bei dieser einen Kunsterscheinung aufgehalten zu haben. Sie war indeß auch darnach, daß man mir dieses längere Verweilen hoffentlich nicht verübeln wird. Ich schließe die Skizze über Roger mit der Paraphrasirung eines Shakespeare'schen Wortes:

Er war ein Künstler, nehmet Alles nur in Allem,
Man hat sobald nicht seines Gleichen gesehen.

Zwölftes Kapitel.

Senuora Pepita. Saphir. Tannhäuserparodie. Mathilde Wildauer.

Auf das erste Gastspiel Roger's im Sommer des Jahres 1853 folgte in unserem Stadttheater unmittelbar ein zweites, das in sensationeller Hinsicht dem ersteren den Rang ablief und das Publikum in eine Art von Raserei versetzte. Wie? Ein zweiter Sänger, der Roger sofort in Vergessenheit brachte? — Behüte. Es war kein Sänger. Nun, so war es eine berühmte Sängerin? — Nein, es war auch keine Sängerin und eigentlich auch gar nicht einmal eine Künstlerin. — Aber jedenfalls doch

ein Weib? — Das allerdings, und das im kühnsten Sinne des Wortes. Es war: Sennora Pepita de Oliva!

Wer weiß heutzutage noch Etwas von der spanischen Tänzerin Sennora Pepita de Oliva?

Damals aber, im Sommer des Jahres 1853, waren die Menschen von einem wahren Pepita-Dilirium ergriffen. Derartige Krankheitserscheinungen zu ergründen, ist nicht meine Sache. Dies gehört in das Gebiet der Völker-Psychologie. Die Erscheinungen treten zu verschiedenen Zeiten und in verschiedenen Formen auf. Sie tragen den Charakter von Epidemien. Haben wir's nicht vor wenigen Jahren erlebt, daß man kein Haus betreten, keine zehn Schritte über die Straße machen konnte, ohne den abgeschmackten Refrain zu hören: „Eins, zwei, drei, an der Bank vorbei."

Etwas Aehnliches war es zu jener Zeit mit der Pepita. Der Name schwirrte seit Wochen in der Luft. Und als sie endlich kam — es war in den Hundstagen — da war nicht blos das Theater, sondern auch das Hotel, in dem sie Quartier genommen hatte, ununterbrochen belagert. Jeder wollte die berühmte Spanierin wenigstens einmal gesehen haben. Und sie war des Ansehens werth. Die üppige Gestalt von mittlerem Wuchse zeigte die schönsten, ebenmäßigsten Formen, das wellige Haar war von schwarz-bläulicher Farbe, der Teint elfenbeinartig, und die Augen funkelten wie blitzende Sterne — das Ganze der vollendete Typus einer südlichen Schönheit, oder, wie unser verstorbener Oberorganist Hesse zu sagen pflegte: eine „siedende" Schönheit.

Das Theater war bei ihrem ersten Auftreten trotz afrikanischer Temperatur und erhöhter Eintrittspreise gestopft voll und die Versammlung befand sich sichtlich in einer fieberhaften Bewegung. Der Vorhang war nicht aufgezogen, und schon waren alle Augen mit Operngläsern vom schwersten Kaliber bewaffnet. Nirgends ein freies Angesicht, Operngucker, nichts als Operngucker.

Das Auftreten der Tänzerin war weniger ein Auftreten

als ein gewaltiger Siegessprung aus den Coulissen auf die Mitte der Bühne, wo sie, hochaufgerichtet, mit stolz zurückgeworfenem Haupte einige Secunden still verharrend und sich in der Fülle ihrer körperlichen Reize präsentirend, dem Publikum gewissermaßen ein paar Augenblicke zur Sammlung gestattete. Es war, als wollte sie sagen: „Schaut her!" — Was sie tanzte, ist schwer zu sagen. Der spanische Nationaltanz „El Ole" ist durch die Pepita zum Weltruhme gekommen. Den Gesetzen der Balletkunst entsprach dieses Tanzen allerdings nicht, und eine Fußkünstlerin in dem gebräuchlichen Sinne des Wortes war die Spanierin sicher nicht. Sie war vielmehr, wenn ich mich so ausdrücken darf: eine Körper-Künstlerin. Es waren Sprünge und Bewegungen voll Feuer, Energie, Leidenschaft und Kraft. Wenn in früheren Zeiten begeisterte Schwärmer von der Elsler oder der Taglioni sagten: sie tanzen Mozart, Goethe, so konnte man von der Pepita sagen: sie tanze Leben, sinnliches Leben, sie tanze Wollust.

Das Publikum geberdete sich bei diesen Productionen wie sinnbethört. Die der Tänzerin gespendeten Ovationen überstiegen alles Maß — man versenkte sich förmlich in eine Anbetung des Fleisches.

Als besonnener Recensent — und die Besonnenheit gehört ja zu den Pflichten eines Recensenten — behandelte ich die ganze Pepita-Schwärmerei in meinen Berichten vom ironischen Gesichtspunkte aus. Ich schilderte, wie Greise bei dem Anschauen solchen Tanzes wieder zu Jünglingen wurden, wie Andere in Raserei geriethen, wie Frauen über gewisse Attitüden der Tänzerin die Sprache verloren, und fügte am Schlusse hinzu, daß eine ganze Schaar von Jünglingen in ihrer verzückten Aufregung die ganze Nacht hindurch vor der Wohnung der Sennora bivouakirt habe. Ja selbst der Wächter des Reviers hätte ihrem Fenster gegenüber Posto gefaßt und, unbekümmert um den Stundenschlag, die ganze Nacht unbeweglich dagestanden, „nach dem Fenster stets das bleiche Antlitz sah."

Der Bericht sollte indeß in einem ganz anderen, als dem

von mir beabsichtigten Sinne aufgefaßt werden. Die Sennora hatte mich um meinen Besuch bitten lassen und ich zögerte natürlich nicht, mir das Wunder der Schöpfung auch einmal in der Nähe zu besehen. Ich traf die Diva im Garten, von einer Anzahl Offiziere umgeben, und trat gerade in den Kreis, als ihr einer der Herren jenen Zeitungsbericht aus dem Deutschen in's Französische übersetzte. Kaum hatte er seine Vorlesung beendet, als die Sennora mit glühendem Gesicht auf mich zueilte und entzückt in den Ruf ausbrach: Même le gardien! — „Auch der Nachtwächter!" — rief sie in einem fort — das schien ihr der höchste Triumph, daß selbst ein Nachtwärter ihrem Zauber unterlegen sei. Ich muß in jenem Augenblick unglaublich dumm dreingeblickt haben. Denn daß die Mär von dem Nachtwächter ernst genommen werden konnte, das verblüffte mich in einem Grade, daß ich mich, so schleunig es anging, wieder entfernte. — Sennora Pepita hat die deutschen Theater gründlich abgeweidet und sich dann mit einem ansehnlichen Vermögen in ihr Heimathsland zurückgezogen, wo sie noch jetzt als einfache und bescheidene Gutsbesitzerin leben soll. In Deutschland war sie nach wenigen Jahren verschollen.

Von der Pepita zu Saphir ist ein gewaltiger Sprung. War dieser ja gerade so ein Muster von Häßlichkeit, wie jene eines von Schönheit. Aber darin waren sie sich wenigstens ähnlich, daß sie Beide das volle Bewußtsein ihrer äußerlichen Erscheinung hatten. Wie die Pepita allen Ernstes daran glaubte, daß selbst die Nachtwächter vor ihren Reizen in den Staub sinken, so fest war auch Saphir in der Ueberzeugung, daß seine Häßlichkeit etwas Abschreckendes habe, und er ging in der Selbstverspottung darüber so weit, daß er unter eines seiner Bilder die lästerlichen Worte schrieb: „Der Mensch ist das Ebenbild Gottes. Er sollt' sich was schämen."

Saphir war im Herbst nach Breslau gekommen, um auf der Bühne des Stadttheaters einige Vorlesungen zu halten. Nach dem Gastspiel der Pepita war im Theaterleben eine große Stille eingetreten, die bis zum Herbste anhielt. Die Oper hatte

den Verlust des Fräulein Fischer durch das Wiederengagement der Frau Gundy zu ersetzen gesucht, und als Coloratursängerin war Fräulein Geisthardt gewonnen, die sich mit Adam's Oper „Giralda" sehr vortheilhaft einführte. Allein die Novität vermochte sich nicht zu behaupten, und auch die Reprisen älterer Opern blieben ohne Anziehungskraft. Das Schauspiel traf ein harter Verlust durch den Abgang Görner's. An seine Stelle kam der Charakterspieler Jaffé aus Weimar, der nach kurzer Zeit der Liebling des Publikums wurde und gegenwärtig noch als Hofschauspieler am königlichen Theater zu Dresden eine bevorzugte Stellung einnimmt.

Saphir brachte einige Bewegung in das stagnirende Theatergewässer. Das Theater war bei seinen Vorlesungen stets gefüllt, und das Publikum nahm das Ragout von witzigen Einfällen und treffenden Wortspielen mit vielem Behagen auf. Die Witzblätter waren damals nur noch in geringer Anzahl vorhanden, das Publikum auch noch nicht so anspruchsvoll wie heute, und Saphir selbst genoß eine große Popularität. Sein Vortrag war um so wirksamer, je weniger seine Absicht auf Wirkung sich bemerkbar machte. Saphir las seine Blätter etwa so, als wenn er gar kein Publikum vor sich hätte und seine Einfälle blos so vor sich hin laut werden ließe. Die Hauptpfeile seines Witzes waren auf Frauen, Aerzte und Deutsche gerichtet, lauter dankbares Material, wie man sieht. Denn auch der Deutsche empfand es bei der damaligen politischen Lage als einen angenehmen Kitzel, wenn man sich über ihn lustig machte. Man hatte damals wenigstens keine Ursache, auf sein Deutschthum stolz zu sein. Freilich war man dafür aber noch frei von dem Fanatismus des Germanenthums.

Von den Vorkommnissen in der Herbstsaison ist mir wenig Bemerkenswerthes in Erinnerung geblieben. Die Oper behalf sich mit dem alten Repertoire, so gut es eben ging, während das Schauspiel zwei gute Treffer zog. Ein neues Lustspiel von Benedix, das sich schlechtweg „Ein Lustspiel" nannte, fand in dem trefflichen Ensemble der Damen Flaminia Hoff-

mann, Frau Baumeister und der Herren Baumeister, Meyer, Wulkow und Stotz lebhaften Anklang, und gegen Ende des Jahres schritt zum ersten Male mit packendem Erfolge die Birch-Pfeiffer'sche „Waise aus Lowood" über die Bühne. Ein Fräulein, Franziska Wagner, Schwester der berühmten Sängerin, spielte die „Jane Eyre," Baumeister den „Lord Rochester". Die Zahl der „Lowood-Waisen", die seit jener Zeit an mir vorübergezogen, ist Legion. Ich kam mir dabei zuweilen selber wie ein mißhandelter Waisenknabe vor, und noch bis zum Augenblick ist kein Recensent vor dem Ueberfall einer neu auftauchenden genialen Darstellerin der „Waise" sicher. Das Geschlecht dieser Waisen wird voraussichtlich noch das laufende Jahrhundert überleben. — Das Jahr schloß mit einer Opern-Novität: mit Lortzing's komischer Oper „Zum Groß-Admiral", die sich aber nur kurze Zeit auf dem Repertoire behaupten konnte.

Einen bedeutenden Aufschwung nahm das Theater gleich am Beginn des Jahres 1854 durch das Wiederauftreten der Frau Dr. Fischer-Nimbs. Das Zusammenwirken dieser hochbegabten und vielseitigen Sängerin, der es gegeben war, eine „Elisabeth" im „Tannhäuser" und eine „Ortrud" im „Lohengrin", eine „Valentine" und eine „Königin" in den „Hugenotten" 2c. mit gleichem Erfolge zu singen, das Zusammenwirken dieser Künstlerin mit der als Coloratursängerin außerordentlich beliebten Auguste Geisthardt übte eine starke Anziehungskraft auf das Publikum.

Nach guter alter Tradition hielt die damalige Theaterleitung neben der Oper ihre Aufmerksamkeit nicht weniger auch auf das Schauspiel gerichtet, das in jener Saison mehrere hochinteressanten Novitäten in trefflicher Besetzung zur Aufführung brachte. So Gutzkow's Der Königslieutenant", worin Flaminia Hoffmann als „Wolfgang" und Jaffé als „Thorane" excellirten. Ferner ein älteres, tief angelegtes Schauspiel Gutzkow's: „Ottfried", vom Autor nach seiner eigenen Novelle „Die Selbsttaufe" dramatisch bearbeitet, das aber trotz der Fülle

von Geist und Witz den novellistischen Ursprung nicht verleugnen konnte und auf der Bühne ziemlich unwirksam blieb. Als recht wirksames Bühnenstück dagegen erwies sich ein anderes Stück von Rudolf Gottschall, das Lustspiel „Pitt und Fox", das von hier aus seinen Weg über sämmtliche deutsche Bühnen machte. Baumeister, Jaffé, Lud. Meyer und Flam. Hoffmann bildeten darin ein prächtiges Ensemble.

Da taucht aus den Tagen des damaligen Carnevals die Erinnerung an eine studentische Theatervorstellung in mir auf, deren Erwähnung ich schon aus dem Grunde nicht unterlassen mag, als die zur Aufführung gebrachte Burleske den Weg aus dem Privatcirkel über viele Bühnen nahm und als vielbeliebte Posse selbst in Wien und Berlin großen Anklang fand. Es war eine Parodie des „Tannhäuser". War bei der damaligen übertriebenen Schwärmerei für die Wagner'sche Oper schon die Idee der Parodie an und für sich eine recht glückliche, so mußte man die Arbeit selbst ein Meisterstück der Gattung nennen, ein Werk, das an Humor und drastischen Effecten alle bisherigen Producte desselben Genres weit überragte. Der Verfasser hatte sich nicht genannt. Aber es war ein öffentliches Geheimniß, daß der praktische Arzt Dr. Hermann Wollheim der Autor sei, ein durch Geist, Wissen, dichterisches Talent und seltene humoristische Begabung ausgezeichneter Mann, der leider nach kurzer Zeit (1855) in der Blüthe der Jahre ein Opfer der Cholera werden sollte. Die Parodie hatte er für die Silesen geschrieben, die sie auf einem sogenannten Hoftage in Liebich's Local mit einem beispiellosen Erfolge zur Aufführung brachten. Die Posse hat sich viele Jahre auf der Bühne behauptet.

Die Gastspiele begannen in diesem Jahre schon um die Osterzeit. Der Geiger Henri Vieurtemps, unvergeßlichen Angedenkens, gab im Theater eine ganze Serie von Concerten mit glänzendem Erfolge, und gleich darauf erschien eine Wiener Künstlerin, die heute so gut wie vergessen ist, in jener Zeit aber als ein ganz exceptionelles Talent berühmt und gefeiert war.

Mathilde Wildauer war die einzige mir bekannt gewordene Künstlerin, die gleichzeitig als Schauspielerin wie als Sängerin von hervorragender Bedeutung war. Sie nahm in Wien eine Doppelstellung ein, die, so viel ich weiß, ohne Beispiel blieb. Mathilde Wildauer war zu gleicher Zeit Mitglied des Hofburg-Theaters und der Hofoper. Dort spielte sie Rollen wie die „Franziska" in „Minna von Barnhelm", hier sang sie Partien wie die „Lucia", „Linda" 2c. Als Gast producirte sie sich lediglich in Opernvorstellungen, und ihre Leistungen als „Linda von Chamounir", „Isabella", im „Robert", „Regimentstochter", „Susanne" in „Figaro's Hochzeit" wurden von Publikum und Kritik mit gleicher Anerkennung aufgenommen. — Mathilde Wildauer hat sich noch im Vollbesitz der Kraft, in Folge einer ihr angethanen Kränkung, wie man sagte, von der Bühne zurückgezogen und bis zu ihrem im vorigen Jahre erfolgten Tode ein völlig vereinsamtes Leben geführt. Ihr Groll gegen das Theater soll so tief gewesen sein, daß sie seit ihrer Pensionirung niemals wieder eine Theater-Vorstellung besucht hat.

Die schöne Jahreszeit stand in Blüthe und nicht minder das Gastspielwesen. So reich an hervorragenden Gastspielen war noch keine zweite Sommersaison gewesen, wie die das Jahr 1854. Auf die Wildauer folgte Tichatschek, auf diesen Johanna Wagner, die wiederum von Roger abgelöst wurde und auf welchen dann zwei berühmte Meister des Schauspiels folgten: La Roche und Emil Devrient.

Tichatschek's Gastspiel konnte nur schwache Kassenresultate erzielen. Die Zeit war an diesem berühmtesten Tenoristen Deutschlands nicht spurlos vorübergezogen, und wer die Zauberkraft seiner Stimme in ihrer Blüthezeit empfunden hatte, den mußte es jetzt wie Wemuth anwandeln über die Vergänglichkeit alles Schönen auf Erden. Der süße Schmelz des Organs war dahin, und der Künstler war zumeist auf die kraftvolle Verwendung desselben angewiesen. Er war zwar immer noch der große Meister, der Heldentenor par excellence, der Kritik

feierte ihn in allen Tonarten, nur war die Sprache der Kassenrapporte leider weniger schmeichelhaft.

Um so erfolgreicher gestalteten sich wiederum die Gastspiele von Johanna Wagner und Roger, die durch fast zwei Monate hindurch, und dies bei afrikanischer Hitze, das Publikum in Schaaren nach dem Theater lockten. Die Oper feierte eine ununterbrochene Reihe von Festtagen und die Recensenten arbeiteten buchstäblich im Schweiße nicht blos den Angesichtes.

Ganz unbeachtet präsentirte sich zur selben Zeit auf der Sommerbühne im Wintergarten ebenfalls ein Gast, der gegenwärtig nach 26 Jahren sich noch mit Glanz zu behaupten weiß. Es war Marie Geistinger. Sie debütirte in einem Schwank „Die falsche Pepita", und man mußte eingestehen, daß sie in der Erscheinung alle Requisiten für eine echte Pepita aufzuweisen hatte. Sie zeigte im Uebrigen auch als Schauspielerin und Sängerin ein viel versprechendes Talent, das später erst zur vollen Geltung gelangen sollte.

La Roche präsentirte sich gewissermaßen nur im Fluge auf der Durchreise in zwei unbedeutenden Lustspielrollen. Wir werden ihm später während eines längeren Gastspiels auf einem weiteren Gebiete begegnen.

Dreizehntes Kapitel.

Pariser Eindrücke.

Im Hochsommer 1854 traf Emil Devrient gerade in Breslau ein, als ich mich auf mehrere Monate nach Paris begab.

Paris ist die erste Theaterstadt der Welt. Nicht etwa blos deswegen, weil es so viele Theater besitzt, es waren deren zur Zeit meines dortigen Aufenthaltes 28 vorhanden, sondern in dem viel umfassenderen Sinne, daß die theatralischen Vergnügungen zu den unerläßlichen Existenzbedingungen von Paris gehören.

Kann man dergleichen z. B. von unserer guten Stadt Breslau behaupten? — — Gewiß nicht. Ich will durchaus kein Urtheil, weder ein belobigendes, noch ein tadelndes aussprechen, wenn ich der Meinung Ausdruck gebe: daß für das Gros der Breslauer Bevölkerung ein Theaterbedürfniß eigentlich kaum vorhanden ist. Man kann sämmtliche Theater bei uns schließen, ohne daß sich eine Lücke in unseren Lebensgewohnheiten empfindlich machen würde. Nur ein ganz kleiner Bruchtheil der Einwohnerschaft zählt den Besuch eines Theaters zu den Genüssen, die der Mensch zur zeitweiligen Befreiung von Geist und Gemüth aus dem Einerlei des Geschäftslebens mit einer gewissen Vorliebe zu pflegen hat. Die übergroße Mehrzahl kennt kein derartiges Bedürfniß, sie ist ohne besondere Neigung für künstlerische Genüsse, wenn sich dieselben nicht gerade in dem Rahmen eines sensationellen Ereignisses präsentiren. Wir werden diese Erfahrung bald auch bezüglich des Museums machen, dessen Eröffnung vor Kurzem erfolgt ist. Nach Befriedigung der ersten Neugier wird man zur beschaulichen Selbstbetrachtung in Breslau keine einsamere Stätte als die Säle des Museums ausfindig machen können. Vederemo! — Wir sind solidere Naturen. Wozu brauchen wir uns durch Gaukeleien über die Zeit hinwegtäuschen zu lassen? Die Hansen, Hübner, Lange, Kiessling, Riegner, Labuske, Schweidnitzer, Keller, Weberbauer ꝛc. ꝛc., sie gewähren zu jeder Zeit so genußreiche Unterhaltung, daß man sich nur bei ganz besonderen Anlässen zum Besuch einer Theatervorstellung gedrängt fühlt, wenn z. B. ein berühmter Gast auf den Brettern erscheint oder wenn Frau und Tochter danach verlangen. Frau und Tochter — sie sind die festesten Stützen der Breslauer Theater. Unsere Musentempel wären längst zu Ruinen geworden, wenn unsere Frauen und Töchter im Hause nicht ein so gewichtiges Wort mitzusprechen hätten. In eure Hände, ihr lieben Frauen, ist die Existenz der Theater gegeben, bewahret sie! — solches Flehen möchten unsere Theaterdirectoren alltäglich auf den Lippen haben.

Ganz anders in Paris. Schon nach kurzem Aufenthalt in dem modernen Babel drängte sich mir die Ueberzeugung auf, daß nächst den Frauen das Theater die erste Stelle im Herzen des Pariſers einnimmt. Paris ohne Theater ist so wenig denkbar wie Breslau ohne Wurstläden, wie München ohne Bierfässer. Das Theater ist schlechterdings nicht von dem Wesen der Pariſer Bevölkerung zu trennen, zu deren Lebensbedingungen es seit lange gehört. Die Leidenschaft für das Theater ist dem Franzosen angeboren, sie bildet einen Factor im öffentlichen Leben, womit die Staatsverwaltung zu rechnen nicht unterlassen darf. Hat doch selbst der erste Napoleon auf dem russischen Feldzuge von Moskau aus Decrete bezüglich der Statuten des Théâtre français erlassen.

Dieses Theater, das vor über 200 Jahren (1680) unter der Regierung Ludwig XIV. unter dem Namen „Comédie-Française" in's Leben gerufen wurde, ist der größte Stolz des Pariſers. Das Théâtre français gilt als ein nationales Denkmal, das die erschütterndsten Wandlungen im Leben des Volkes überdauert hat und mit der geschichtlichen Entwickelung des Geisteslebens in Frankreich während der letzten zwei Jahrhunderte im innigsten Zusammenhange geblieben ist. Dieses Haus ist nach seiner kunsthistorischen Vergangenheit das erste Theater der Welt.

Ob auch nach seinen Leistungen in der Gegenwart? — Diese Frage wird ein Deutscher unmöglich mit „Ja" beantworten können, insofern es sich dabei um die tragische Kunst handelt, die ja in dem Théâtre français ihre hauptsächlichste Pflegestätte hat. Denn gerade so grundverschieden wie die tragische Dichtung der französischen und deutschen Classik ist, habe ich auch ihre Darstellung auf der Schaubühne gefunden, und ich kann nicht sagen, daß ich mich mit derselben zu befreunden vermocht hätte. Sie ist mehr logisch, verstandesmäßig, als von individueller Lebendigkeit, wie wir es auf der deutschen Bühne gewohnt sind, und die Monotonie der französischen Alexandriner langweilte mich auch in dem meisterhaften Vortrage der „Comé-

diens ordinaires de l'Empéreur", wie die Schauspieler damals officiell benannt wurden. Dieser Vortrag freilich, diese Kunst der Rede, wie sie hier geübt wird, ist geradezu etwas Mustergiltiges, und das Théâtre français ist gleich der Académie française maßgebend für alle Fragen hinsichtlich der Sprache. Es ist das classische Französisch, das auf dieser Bühne gesprochen wird, und es bildet die Norm für ganz Frankreich. Wehe dem Schauspieler, der sich in diesem Kreise eine falsche Betonung zu Schulden kommen ließe, er würde unbarmherzig von der Bühne heruntergezischt werden, und dürfte sich niemals wieder darauf zeigen. Sonst fand ich das Pariser Publikum bei allem Feingefühl für Schönheiten von überraschender Nachsicht den Bühnenleistungen gegenüber. Es verhält sich dazu ganz entgegengesetzt zu unserem deutschen Publikum, mehr genießend als kritisirend. Die erste Vorstellung, welche ich im Théâtre français sah, war unsere „Maria Stuart". Doch nein! Nicht unsere, sondern die Maria Stuart des Herrn Lebrun, denn auf dem Theaterzettel war schlechtweg Lebrun als Verfasser der Tragödie benannt. Mein anfänglicher Unwille über das dreiste Verschweigen des wirklichen Dichters verwandelte sich jedoch bald in ein Gefühl der Befriedigung: die Ehre dieser handwerksmäßigen Tragödie war dem Bearbeiter zu gönnen. Eine schulgemäße Zusammenstellung der Scenen nach den trockenen Regeln des Boileau und mit gänzlicher Gleichgiltigkeit gegen die wahrhaft poetischen Momente; insbesondere war die Figur des Mortimer auf Null reduzirt, das Motiv seiner Handlungsweise, die Leidenschaft für die Königin ignorirt. Nicht wenig überraschte es mich von J. Janin, dem Nestor der Pariser Kritik, dem Uebersetzer das Lob spenden zu hören, „d'avoir purifié le rôle de Mortimer". — „Il est permis certainement", hieß es weiter, „de donner un amoureux à cette belle reine, à condition que ce fanatique amoureux se tiendra dans les limites d'un gentilhomme et d'un homme bien élevé." Eine fanatische Leidenschaft also mit Glacéhandschuhen! Wo Schiller's Mortimer „in Schreie der Leidenschaft ausbricht", bemerkt Janin, „hört man Lebruns still und gemessen sprechen." —

„Maria Stuart" wurde „pour la rentrée de Mlle. Rachel" gegeben. An dem Umstande, daß die Rachel und Meyerbeer damals die populärsten Namen in Paris waren, kann man ermessen, wie tief das Theater mit dem Pariser Leben verwachsen ist. Die Rachel war bereits seit 16 Jahren unumschränkte Herrscherin der französischen Bühne und das Publikum huldigte ihr noch immer in der maßlosesten Weise. Es war just die Zeit ihres Wiederauftretens nach dem Sommerurlaub, und da sah ich denn Tag auf Tag, sobald eine Vorstellung mit der Rachel annoncirt war, die Pforten des Théâtre français schon von zwei Uhr Nachmittags an von einer Menge belagert, die eine lange, lange Queue bildete und unermüdlich ausharrte, wie dergleichen bei uns nur in den allerseltensten Fällen vorzukommen pflegt. La rentrée de Mlle. Rachel galt als ein festliches Ereigniß, das selbst von der ernsthaften Kritik mit wahren Lobgesängen gefeiert wurde. Jules Janin schrieb bei dieser Gelegenheit in dem „Journal des Débats" folgende Zeilen: „Es ist wahr, sie (die Rachel nämlich) ist unzuverlässig, sie gehorcht tausend Launen, sie scheint sich um Paris, dessen vielgeliebtes Kind sie doch ist, ganz und gar nicht zu kümmern, sie verschwindet in dem Augenblick, wo man sie in dem Dienst der Kunst erwartet, deren einzige Hoffnung sie ist . . . mais enfin, la voilà et pendant trois jours de cette heureuse semaine elle a tenu la ville attentive, elle a été la fête unique. universelle! „Wenn du zufällig — so schloß der Artikel in den „Débats" — um die Mitternachtszeit das Théâtre français passirst, so wirst du eine zahlreiche Menge antreffen, die Mlle. Rachel am Ausgange erwartet, um sie mit Acclamationen zu überschütten.

Wohl gemerkt — diese Ovationen galten keinem Gaste, wie dies etwa jüngst bei dem Auftreten der Lucca in Berlin der Fall war, sondern einem ständigen Mitgliede des Theaters, das bereits seit 16 Jahren dem Institute angehörte. Aber gerade deshalb, schien es, hatte die Neigung für die Künstlerin nur um so mehr an Stärke und Intensität zugenommen.

Ueberraschend war für mich auch im Allgemeinen das conservative Princip, das sich dem Theater gegenüber im Pariser Publikum geltend machte. Gewisse Stellen eines Stückes, gewisse Phrasen einer Oper werden dort traditionell mit allgemeinem Beifall aufgenommen und sind zuweilen die einzige Veranlassung für den Besuch der Vorstellung. Sonderbar genug, daß ein so revolutionäres Volk in Sachen der Kunst die Traditionen so heilig hält.

Ich habe neben der Rachel den Namen Meyerbeer als einen der populärsten in Paris genannt, und dies führt mich vom Théâtre français zu dem Institut der Grand-Opéra, oder wie es früher hieß: Académie-Impériale de-musique.

Auch dieses Institut hat eine große und berühmte Vergangenheit. In welchem Ansehen die Oper von jeher bei den Franzosen stand, darüber verwies man mich auf eine Ordonnanz aus dem Jahre 1672, worin Ludwig XIV. mit den allgebietenden „Nous voulons et Nous plaît" bestimmte, daß Edelleute und Edelfräuleins in den Vorstellungen der Académie Royale de musique auftreten und singen können, ohne ihrer Adelstitel oder ihrer sonstigen Adelsprivilegien verlustig zu gehen! — Bei uns kommt es noch heute vor, daß, wenn eine Dame vom Adel zum Theater gehen will, sie ihren Namen zu verheimlichen genöthigt ist.

Auch an der Oper gab es gerade eine „Rentrée", das Wiederauftreten der einst gefeierten und berühmten Mme. Stoltz. Sie war eine vollständige Ruine. Persönlichkeit wie Gesang waren vollständig verblüht und verblichen, die dramatische Kraft gebrochen. Auf meine Verwunderung über die begeisterte Aufnahme, welche dieser abgethanen Primadonna zu Theil wurde, erhielt ich zur Antwort: Que voulez-vous? C'est un ancier amour! — und im Uebrigen verwies man mich auf den Vers:

Il faut aimer ce qu'on a
Quand on n'a pas ce qu'on aime.

Große Stimmen, die in Deutschland gar nicht so selten sind, habe ich in Paris gar nicht gehört. Aber der große

Vorzug der dortigen Künstler gegen die deutschen zeigte sich in ihrer geschmackvollen und vollendeten Ausbildung. Der bloße Naturalismus hatte dort keine Stätte. Der gute Geschmack dagegen, eine Eigenheit der Franzosen im Allgemeinen, erreichte in der Kunstbildung seinen Gipfelpunkt, und von dieser in eine ernste Schule genommen, konnten Talente mit weit geringerer Begabung als die unsrigen ungleich größere Wirkungen erzielen.

Die größte Zierde der grand Opéra war Roger. Er stand ohne Rivalen da, und der Enthusiasmus für seine Leistungen äußerte sich in so stürmischer Weise, daß es einem armen Norddeutschen dabei ganz ängstlich zu Muthe werden konnte. Aehnliche Beifallsausbrüche habe ich nur noch in Wien erlebt.

Den Eindruck der höchsten Vollendung empfing ich von dem Orchester und dem Ballet. Das erstere ein lebensvoller Organismus, in dem sich jedes einzelne Glied auf das feinfühligste dem Ganzen anschloß und ein Spiel, so äußerst discret, daß es trotz der großen Tonmassen den Sänger niemals zu übermäßiger Anstrengung zwang. Der Kapellmeister dirigirte, was mir recht seltsam vorkam, mit einem Violinbogen.

Von geradezu blendendem Glanze war das Ballet, das so wesentlich zu Pariser Oper gehört, daß es mir zuweilen erschien, daß die Oper blos des Tanzes wegen aufgeführt würde. An der Spitze des Ballets befand sich damals Fanny Cerrito, eine wahrhafte Personification aller weiblichen Huld und Anmuth.

Der Opernchor imponirte mir durch die Massenhaftigkeit, aber vor den weiblichen Mitgliedern desselben hätte ich die Augen schließen mögen. Es war eine vollständige alte Garde von vielen, vielen Dienstjahren, und die Damen unsers Breslauer Chorpersonals hätten gegenüber den Pariser Colleginnen auf den Preis von Jugend und Schönheit Anspruch machen können. „Du sprichst ein großes Wort gelassen aus.“ Allein der Wahrheit die Ehre.

Von der Pariser großen Oper kann man füglich nicht

sprechen, ohne Meyerbeer's zu gedenken. Zu jener Zeit — und im Ganzen wird es noch jetzt der Fall sein — bildeten „Robert", „Hugenotten" und „Prophet" jahraus, jahrein den Hauptbestandtheil des Repertoires und machten fortwährend die größten Einnahmen. Mehr als dies aber überraschte, ja verdutzte es mich gewissermaßen, daß, wo immer nur von Meyerbeer die Rede war, in der Presse oder in Gesellschaftskreisen, dies immer mit Ausdrücken einer Verehrung geschah, wie man solche in Deutschland nur für einen Mozart, einen Beethoven hegt. Mit nicht größerer Hingebung lauscht man bei uns auf die Gesänge und Klänge des „Fidelio", als ich es dort im „Robert" wahrnahm, trotzdem die Zahl der Vorstellungen 350 bereits überschritten hatte. Vor Beginn des letzten Actes füllte sich das Haus plötzlich in auffallender Weise. Mein Nachbar, der bereits erwähnte Feuilletonist Fiorentino, klärte mich darüber auf. Das wunderbare Terzett im letzten Acte, setzte er mir auseinander, lockt ein zahlreiches Publikum von den Boulevards herbei, daß zu so vorgerückter Stunde nur halbe Eintrittspreise zu zahlen braucht.

Meyerbeer galt als der Componist des Jahrhunderts. Anfangs September, es war die Zeit, wo man mit den Proben zur Aufführung des „Nordsterns" begann, las ich in den „Débats" einen Artikel von Jules Janin über Meyerbeer, der folgendermaßen begann: Voilà, voilà ce que c'est que la gloire! elle n'a pas de limites! elle n'a pas de patrie! elle remplit le monde!

In diesem Tone sprach man damals in Paris von dem Componisten der „Hugenotten", trotzdem er von Geburt nicht blos ein Deutscher, sondern sogar ein Jude war und blieb. Nun, über Letzteres braucht man sich nicht weiter zu verwundern. In Frankreich bildet sich kein Mensch etwas darauf ein, einen „besseren Gott" zu haben, und wird es Niemandem einfallen, einen Feind oder Gegner nach Seiten seines Judaismus zu schmähen. Der jüdische Deputirte Benoit Fould gebrauchte sogar auf der Rednertribüne der Kammer den Ausdruck: La religion

à laquelle j'ai l'honneur d'appartenir! Man schämt sich dort ebensowenig Jude zu sein, wie man sich etwas zu Gute darauf thut, zu den Christen zu gehören.

Ich sprach von den Proben zu Meyerbeer's „Nordstern". Diese Oper kam nicht in der Académie Impériale, sondern in Opéra Comique zur Aufführung. Diese Pariser komische Oper ist, oder war eine Specialität, wie man dergleichen in keiner zweiten Hauptstadt wiederfindet. Es war damals wenigstens ein nationales Kunstinstitut im reinsten Sinne des Wortes, eine Stätte, auf der die edelsten Blüthen französischer Tonschöpfungen zur Entfaltung kamen. All' die großen Vorzüge einer gediegenen Kunstbildung und eines tadellosen Geschmacks in Gesang und Darstellung, die in der großen Oper oft genug durch die Wucht der Aufgaben niedergehalten wurden, vereinigten sich in der komischen, wo das leichtere Genre gepflegt wurde zu einem Brennpunkt von zündender Gewalt. Bedeutende Stimmen durfte man in diesem Theater allerdings nicht beanspruchen, aber niemals wieder habe ich von so kleinen, dünnen Stimmen so wunderbar schön singen hören. Welch' ein Ensemble, welch' ein Orchester, welch' eine mise-en-scène und auch welch' ein Publikum! Die geringste Feinheit auf der Bühne, wie im Orchester, wurde stets mit rauschendem Jubel begleitet. Die *Prosa* in den hier gegebenen Opern ist ganz und gar nicht, wie bei uns, etwas Nebensächliches, das von dem Publikum gleichgiltig betrachtet wird. Sie ist vielmehr ein integrirender Theil der Vorstellung, und der Sänger, der, um auf dieser Bühne zu reussiren, *fertiger Schauspieler* sein muß, wendet auf das gesprochene Wort dasselbe sorgfältige Studium wie auf den gesanglichen Theil seiner Aufgabe.

Von den vielen anderen Theatern, die ich in Paris noch gesehen, wie Porte St. Martin, Vaudeville, Variétés, Palais-Royal ꝛc., will ich nur noch eines erwähnen, dessen Leistungen auch die kühnsten Erwartungen eines Deutschen übertreffen mußten. Ich meine das Théâtre du Gymnase, ein kleines Theater, das sich mit der Pflege des *Lustspiels und des Salonstückes*

befaßte, und auf diesem Gebiete sogar der Comédie Française den Rang streitig gemacht hatte. Daß die Franzosen die besten Stücke in dieser Gattung *produciren*, war mir ja hinlänglich bekannt; wie diese Stücke aber zu *spielen* sind, das erfuhr ich erst an den Abenden im Gymnase-Theater. Das Spiel jedes Mitwirkenden war bis auf die kleinste Nuance der Natur wie abgestohlen, kein überlautes Wort, keine comödiantenhafte Bewegung störte die Illusion des Zuschauers, kein Schauspieler suchte den andern zu überschreien, zu verdunkeln, Alles bewegte sich zwanglos, gesellschaftlich, man empfing ein Abbild der Wirklichkeit, wie es die darstellende Kunst überhaupt nur erreichen kann.

Eine drastische Illustration zu dieser Künstlerschaft des Gymnase lieferte gerade zur Zeit meines Pariser Aufenthalts eine *deutsche Kammerjungfer*. Sie wurde von ihrer Herrin, einer Gräfin R., eines Abends zum Besuch des Schauspiels beurlaubt, kehrte aber schon nach einer Stunde wieder zurück. Sie war im Gymnase gewesen und meinte höchst Naiv: das wäre ihr gar zu langweilig gewesen, *das wäre ja gerade so wie im Salon der gnädigen Frau!*

Wir amüsirten uns nicht wenig über das kritische Genie der deutschen Zofe.

Aus den Erinnerungen jener Pariser Zeit sei noch das Eine verzeichnet, daß ich bei einem Ausfluge in die Normandie in dem kleinen Seebade Etrêtat die erste Bekanntschaft J. *Offenbach's* machte. Er war damals noch nicht der berühmte Componist, aber ein in allen Kreisen außerordentlich beliebter Musiker und Gesellschafter. Er gab Musikunterricht und arbeitete für Musikverleger auf Bestellung. Aber seine Zeit sollte bald kommen und er trug sich bereits damals mit dem Gedanken der Begründung eines kleinen Singspiel-Theaters. Ein Jahr später gelangte der Plan zur Ausführung, und von der Zeit an hat der Mann bis jetzt nicht weniger als 400 Acte in Musik gesetzt.

Vierzehntes Kapitel.

Neues von Oper und Schauspiel. Sennora und Miß. Die Kunstbühne als Cirkus.

Der October 1854 sah mich wieder in Breslau, wo ein wichtiges theatralisches Ereigniß bevorstand: die erste Aufführung von „Lohengrin". Das Breslauer Stadttheater war auch hier nicht säumig gewesen und schnell den Theatern von Frankfurt und Leipzig mit der Aufführung gefolgt. Die erste hatte allerdings bereits im Jahre 1850 (am Goethetage) in Weimar und Liszt stattgefunden. Der Erfolg in Breslau blieb hinter dem des „Tannhäuser" zurück. Großen Enthusiasmus erregte der erste Act. Von der Mitte des zweiten ab jedoch wurde es regelmäßig still im Hause, und die Oper endete unter sichtlicher Ermüdung und Theilnahmlosigkeit des Publikums. Die leidenschaftlichen Partisane des Componisten hatten den originellen Einfall, gerade dieses Schweigen als einen Enthusiasmus zu bezeichnen, wie er sich noch niemals manifestirt habe: es sei ein Enthusiasmus, behaupteten sie, der verstummen mache. Die wahre Ursache lag aber in dem Umstande, daß der Repräsentant der Titelrolle nicht die nöthige Persönlichkeit besaß. Dr. Liebert war zwar ein Sänger mit hinlänglicher Stimmbegabung und Intelligenz, aber von unansehnlicher Gestalt und ohne jede Vornehmheit in der Erscheinung. Mit Vergnügen erinnern wir uns dagegen der damaligen „Elsa" in der Person eines Fräulein Schröder. Ihr Organ war voll Süßigkeit und Innigkeit, der gesangliche Ausdruck mild und weich, und die Erscheinung von lieblichster Mädchenhaftigkeit, wenn auch ohne das blonde Haar, ohne welches keine Elsa gegenwärtig auf der Bühne zu erscheinen wagt. Elsa-Schröder war gescheit genug, sich das schöne Haupt durch keine aufgestülpte blonde Perrücke zu entstellen, und ich kann versichern, daß sie mit ihrem dunklen Haar und ihrem im dunklen Glanze strahlenden Augenpaar das Bild der Elsa auch in der Erscheinung vollständig

deckte. Mit der Haarfarbe ist nichts auszurichten, wenn das Wesen nicht dem darzustellenden Charakter adäquat ist.

Eine vollendete Leistung war die „Ortrud" der Frau Fischer-Nimbs. Ihr dramatisches Spiel im ersten Acte namentlich, wo Ortrud fast ausschließlich nur durch stummes Mienenspiel an der Handlung theilnimmt, habe ich von keiner zweiten Künstlerin übertroffen gefunden. Die unsympathische Rolle gewann in der Gestaltung der Frau Fischer-Nimbs ein ganz ungewöhnliches Interesse.

Nach Lohengrin ein altes Werk, Dittersdorf's komische Oper „Doctor und Apotheker!" Glückliche Zeit, wo eine so bescheidene, anspruchslose Musik das Publikum höchlichst amüsirte und in Masse nach dem Theater lockte! Man verehrte und bewunderte Wagner in hohem Grade, aber man war nicht so ganz „verwagnert", um nicht auch an einer Musik von einfacher, gemüthlicher und gefälliger Plauderhaftigkeit Gefallen zu finden. Zur Abwechselung von „Lohengrin" konnte man nichts Vergnüglicheres unternehmen, als in eine Vorstellung von „Doctor und Apotheker" zu gehen, die musterhaft ausgeführt wurde. Nächst Frau Nimbs, die in der Rolle des Hausdrachen „Claudia" ganz unvergleichlich war, besaß das Theater damals ein Männerpersonal, wie es die komische Oper sich gar nicht besser wünschen konnte. Das Ensemble von Prawit, Weiß, Wohlbrück und Henry — wer von den Zeitgenossen hätte es wohl vergessen? — —

Eine eigenartige Opernovität, ein musikalisches Monodrama, „Kleopatra", Text von Franz Kugler, Musik von H. Truhn, die gleichzeitig mit der Dittersdorf'schen Oper zur Aufführung gelangte, hatte sich ebenfalls einer freundlichen Aufnahme zu erfreuen.

Reiche Abwechslung bot das Schauspiel-Repertoire, das in den paar Herbstmonaten über ein halbes Dutzend Novitäten zur Aufführung brachte, darunter das historische Trauerspiel „Johannes Rathenow", die erste dramatische Production unseres unglücklichen Landsmannes Robert Gieseke. Welch' frohe Studentenzeit habe ich mit ihm verlebt, der, zum

Theologen bestimmt, sich bald der Philosophie und den schönen Wissenschaften zuwandte. Er war von dem brennenden Ehrgeiz erfüllt, ein berühmter Schriftsteller zu werden, und ein glücklicher Erfolg auf dem Gebiete des Romans reizte ihn zu einer überangestrengten Thätigkeit. Sein Nervensystem gerieth im Laufe der Jahre in Zerrüttung und er wurde von einem unheilbaren Verfolgungswahnsinn befallen, der ihn aber bis zur Stunde nicht am schriftstellerischen Produciren hindert. Giesecke war sich seines unseligen Zustandes bewußt, und noch denke ich mit Entsetzen der Stunde, wo er eines Tages (es war kurz vor dem Weihnachtsfeste) bei mir mit den Worten eintrat: „Ich komme Abschied nehmen, lieber Bruder, ich gehe in die Irrenanstalt nach Görlitz, ich gehe gleich, um meiner Familie nicht das Fest zu stören.“ Er wurde wiederholentlich in Freiheit gesetzt, bis er schließlich für immer nach Leubus gebracht wurde, von wo er mir noch vor Jahresfrist etwa schriftstellerische Arbeiten einschickte. Ein schönes, viel verheißendes Talent, eine reich angelegte Natur ist hier einem tückischen Schicksal zum Opfer gefallen. Wie hatten wir uns damals, am Abend des 15. October 1854, über den Erfolg des „Johannes Rathenow“ gefreut! Der Stoff war dem großen Roman „Der Roland von Berlin“ von W. Alexis entnommen und mit vieler Gewandheit zu einem wirkungsvollen Drama bearbeitet. Wilhelm Baumeister war in der Titelrolle von hervorragender Bedeutung.

Weniger Anklang fand auffallender Weise eines der besten Stücke Mosenthal's: Das Volksschauspiel „Der Sonnwendhof“. Unser Publikum hat sich niemals so recht für sentimentale Dorfgeschichten auf der Bühne zu erwärmen vermocht. Um so mehr Vorliebe zeigte es schon damals für die französischen Salonstücke, und ein solches brachte das Theater in der 4actigen Comödie „Birnbaum und Sohn“, nach dem Französischen bearbeitet von Laube. Das französische Original führte den Titel „Le gendre de Mr. Poirier“, und stammte aus der Feder zweier Berühmtheiten; seine Verfasser waren Emile Augier

und Jules Sandeau. Ich hatte das Stück bereits in Paris im „Gymnase" gesehen, wo es große Sensation machte. Der darin behandelte Stoff ist später in den mannigfachsten Variationen, wenn auch nicht mit gleichem Geschick, ausgebeutet worden. Ein bürgerlicher Millionär hat sich einen gräflichen Schwiegersohn angeschafft, in der Hoffnung, durch dessen Einfluß in den Adelsstand erhoben zu werden, während der gräfliche Habenichts nur daran dachte, mit dem Golde seines Schwiegerpapas seinen aristokratischen Neigungen fröhnen zu können. Laube hatte das feine Conversationsstück etwas sehr frei in ein Lustspiel umgewandelt. Aus dem Pariser Bourgeois „Poirier" wurde ein getaufter Parvenu „Birnbaum" und ihm außerdem ein Bedienter „Schmul" beigegeben, der sich in dem schönsten jüdischen Jargon auszudrücken hatte. Trotz, oder vielleicht auch wegen solcher Verzerrungen fand das Stück eine glänzende Aufnahme und hielt sich längere Zeit auf dem Repertoire. Allerdings wurde es von einem Personal aufgeführt, an das wir noch nach so vielen Jahren mit Freuden zurückdenken: Flaminia Hoffmann, Baumeister, Ludwig Meyer, Jaffé, Weiß, Henry, Wohlbrück, — ein Verein solcher Kräfte hielte auch ein weniger lebensfähiges Stück über Wasser.

Völlig verunglückte dagegen der Versuch den zweiten Theil von Goethe's „Faust" auf der Bühne einzubürgern. Den Anstoß dazu hatte der durch seine seltenen linguistischen Kenntnisse rühmlichst bekannte Chevalier Wollheim da Fonseca gegeben, der zuerst das große Wagniß unternahm, den zweiten Theil des „Faust" für die Bühne „einzurichten". Der Versuch ist seit jener Zeit von verschiedenen großen Bühnen wiederholentlich gemacht worden, aber ich glaube kaum, daß man jemals mehr als ein succès d'estime erzielt. Der Breslauer Versuch brachte es nicht einmal zu einem „Fiasco d'estime", das Fiasco war vielmehr ein so niederschmetterndes, daß es bei der einen Aufführung verblieb — und nach meiner bescheidenen Meinung war dieses Schicksal kein unverdientes. Der zweite Theil des „Faust" gehört einmal nicht auf die

Bühne, weil er die ersten und einfachsten Erfordernisse eines Bühnenwerks, eine verständliche Handlung, unberücksichtigt läßt. Das an so vielen Räthseln reiche Gedicht, das nur mit Hilfe von Commentaren zu lesen ist, auf die Schaubühne verpflanzen wollen, ist ein so kühnes Experiment, daß man sich über das Scheitern nicht verwundern kann. — Das Zwischenspiel im 2. Theil des „Faust", die „classisch-romantische Phantasmagorie Helena", war übrigens schon von Gutzkow bearbeitet und bei Gelegenheit des 100jährigen Goethetages (1849) auf dem Dresdner Hoftheater zur Aufführung gebracht worden, nach Gutzkow's eigenem Geständniß aber, „nicht ohne bedenkliche Gewaltthätigkeiten gegen das Gedicht", wobei die vortreffliche Musik von Reissiger das Meiste thun mußte.

Die Faust-Niederlage gerieth indeß schnell in Vergessenheit, denn kurz darauf erschien sie wieder als Gast auf den Brettern, eine andere Helena und auch wie die in „Faust" „bewundert viel und viel gescholten": Sennora Pepita. Es erwies sich als eine ganz glückliche Speculation, die Ungunst der Weihnachtszeit durch die spanische Tänzerin zu überwinden. Das Theater war Abend für Abend gefüllt, und der Spectakel aus den Hundstagen wiederholte sich auch bei der Temperatur der Weihnachtszeit. Das Delirium war also nicht auf die Hitzegrade zurückzuführen. Die Theaterdirection hatte einen goldenen „Kindelmarkt", und das Theaterjahr ging unter dem Zeichen des „El Ole" zu Ende.

Die ersten Monate des neuen Jahres (1855) brachten wenig Erinnerungswerthes. Ein vielgerühmtes neues Stück: „Charlotte Ackermann", von dem damals als Romandichter sehr beliebten Otto Müller machte wenig Glück. Lebhaftes Interesse dagegen erregte eine Novität von Gutzkow: das Lustspiel „Lenz und Söhne", oder: „Die Komödie der Besserungen". Die Tendenz des Stückes war gegen die verkehrte Wohlthätigkeit gerichtet, die nur dazu geeignet ist, die socialen Uebel zu vergrößern, anstatt zu verringern. Der alte „Lenz" und seine Familie machen so viel in „Schonung, Duldung, Liebe, Nach-

sicht", daß die hundertjährige Firma „Lenz und Söhne" aus Rand und Band zu kommen droht, bis der aus Amerika heimgekehrte junge „Lenz" diesen „bessernden" Bestrebungen Einhalt thut. Das bedeutende Stück hat sich auf der deutschen Bühne nicht einzubürgern vermocht, und wie verwässert erscheinen dagegen diejenigen Stücke, die später denselben Stoff behandelt und über alle Bühnen gegangen sind. Es ist ganz unzweifelhaft, daß wir in der Werthschätzung dramatischer Productionen in den letzten zwei Decennien erschrecklich zurückgegangen sind.

Als neuer Dramatiker führte sich damals Wilhelm Jordan ein, der später so berühmt gewordene Nibelungen-Rhapsode. Sein „lyrisches" Lustspiel „Die Liebesleugner" verrieth einen Poeten von nicht gewöhnlichem Schlage, man befand sich einem wirklichen Kunstwerke gegenüber, das den Zuschauer in eine ideale Region versetzte. Aber ein Lustspiel in Versen — es mußte bald von der Bühne verschwinden, und erst nach langen Jahren gelang es Jordan, mit dem Lustspiele „Durch's Ohr" den Widerstand der „zähen Welt" zu besiegen.

Die Oper feierte das 25jährige Dirigenten-Jubiläum des Kapellmeisters Eugen Seidelmann mit einer Aufführung des „Don Juan", in welcher zum ersten Male die Recitative zur Verwendung kamen, die, später abgeschafft, gegenwärtig wieder in Gebrauch sind. Auch die Musik auf der Bühne (in beiden Finales) fehlte bei der damaligen Fest-Aufführung nicht, ist aber alsdann bis zur Zeit, vermuthlich des Kostenpunktes wegen, nicht weiter zum Vorschein gekommen.

Die Charwoche gehörte im Theater auch dieses Jahr dem Gastspiele Fritz Beckmann's. Der unübertreffliche Komiker glaubte die Anhänglichkeit an seine Vaterstadt nicht besser documentiren zu können, als daß er die stille Woche, während welcher er in Wien unbeschäftigt war, in Breslau zu der heitersten gestaltete. Zu diesen Beckmann-Vorstellungen in der Charwoche waren schon lange vorher die Billets vergriffen.

Und hiermit begann denn auch die Saison der Gast-

spiele. Zunächst erschien eine vielgenannte Soubrette mit einer Pepita-Erscheinung: Frau Braunecker-Schäfer, von der C. M. Oettinger in Leipzig verkündet hatte: „Sie ist vom Scheitel bis zum Fußbande so ganz Pepita, daß die Copie von dem Originale schwer zu unterscheiden ist.“ Frau Braunecker-Schäfer imitirte aber nicht blos die Pepita, sondern war in der That eine Possen-Soubrette comme il faut, ein nicht alltägliches Bühnentalent mit den glücklichsten Gaben für Vaudeville und Singspiel. Ihre Darstellungen fanden starken Zuspruch, trotzdem der Mai bereits grünte und blühte, und im Wintergarten auch schon die Sommerbühne eröffnet war.

Auf dieser debütirte damals ein junges Mädchen, das in gar nicht zu langer Zeit eine Berühmtheit werden sollte: Anna Schramm, und mit ihr zugleich ein jugendlicher, hochbegabter Komiker, der sich ebenfalls schnell einen allgemein beliebten Namen in der Theaterwelt erwarb: Heinrich Triebler. Anna Schramm zog sich nach einer glänzenden Laufbahn vor wenigen Jahren mit Gold und Ehren von der Bühne zurück und lebte als ehrsame Bürgersfrau in Dresden, um sich vor Kurzem wiederum den Brettern zuzuwenden, während Heinrich Triebler von dem harten Geschick betroffen wurde, in der Blüthe der Jahre das Augenlicht zu verlieren. Er war der Schwiegersohn des Hamburger Theaterdirectors Maurice geworden, und diesem glücklichen Umstande war es zu verdanken, daß der erblindete Künstler seine letzte Lebenszeit sorglos und unter liebevoller Pflege hinbringen konnte. Er ertrug übrigens sein trauriges Schicksal, wie ich mich bei einem Besuche in Hamburg zu überzeugen Gelegenheit hatte, mit einer bewunderungswürdigen, heroischen Resignation.

„Säuselndes Saitengetöne hebt den ätherischen Leib.“ Solch' dichterisches Bild schwebt mir vor, wenn ich der Tänzerin Miß Lydia Thompson gedenke, die um die Pfingstzeit zum Gastspiel im Stadttheater eintraf. Diese goldblonde Tochter Albions war der vollste Gegensatz zu der dunkelhaarigen und dunkeläugigen Spanierin. Sie machte den Eindruck eines frischen,

sonnigen Maimorgens. Miß Lydia strahlte in kaum entfalteter Jugendblüthe, und ihre Gesichtszüge waren von einem reinen, völlig mädchenhaften Ausdruck, wie dies im Ballet zu den seltensten Erscheinungen gehört. Das Auftreten der „Miß" verwandelte die Erinnerungen an die „Sennora" in einen blassen Traum. Nichts mehr von „El Ole" — an dessen Stelle man nun den Tanz „The English Hornpipe" bejubelte. Breslau kannte in jener Pfingstwoche keinen entzückenderen und süßeren Laut als: „Hornpipe". Natürlich ging es nicht ohne heftige Discussionen über die Frage ab: Wer eigentlich die Schönere sei, die blonde „Miß" oder die brünette „Sennora". — Man einigte sich auf dem Wege des Compromisses. Man gestand der Sennora das schöne Weib zu und empfing das Anerkenntniß, daß die Miß mit dem Zauber jungfräulicher Anmuth angethan sei. Hiermit war die hochwichtige Frage zur allgemeinen Befriedigung erledigt. — —

Und nun kam ein Tag unvergeßlicher Schmach für das Breslauer Stadttheater. Die Kunstbühne wurde zum Circus degradirt. Aus Holtei's „Vierzig Jahren" weiß man, daß die Frage: Ob Kunstreiter die Bühne beschreiten dürfen, im Jahre 1823 einen förmlichen Bürgerkrieg in Breslau entflammte, und daß sogar ein Mann wie Professor Braniß es für angemessen erachtete, die Frage in einer besonderen Broschüre zu ventiliren. Der Plan, das Publikum mit den Pferden der Tourniaire'schen Kunstreiter-Gesellschaft in's Theater zu ziehen, scheiterte damals jedoch an dem energischen Widerstand der Schauspieler, an deren Spitze sich Mosewius befand. Das Project mußte aufgegeben werden, dessen Ausführung dem Jahre 1855 vorbehalten bleiben sollte.

Es ist wahr, die Theaterdirection befand sich in Folge der außerordentlichen Vergünstigungen, welche die Behörden der Renz'schen Kunstreitergesellschaft gewährten, in einem Zustande hochgradigster Gereiztheit und sie beschloß, der Pferde-Concurrenz ebenfalls mit Pferden zu begegnen, ein unwürdiges Manöver, das sie bald bereuen sollte. Durch alle Welt ging damals der

Ruf der amerikanischen Kunstreiterin Miß Ella, einer jungen Creolin von 15 Jahren. Die „Times" hatte sie als „die Königin der Reitkunst" proclamirt, und ein Berliner Humorist stellte die These auf: das Wort „Elasticität" sei von Ella herzuleiten und müsse von jetzt ab „Ellasticität" geschrieben werden. Diese „Königin der Reitkunst" wurde von der Theaterdirection gegen die Renz'sche Gesellschaft in's Treffen geführt. Die Bühne wurde in der Art zum Circus umgewandelt, daß die Manège mit einer dicken Kautschucklage bedeckt und darüber ein Velourteppich ausgebreitet wurde. Miß Ella, die sich übrigens nach Jahren als kräftiger Creolenjunge entpuppte, verrichtete Wunderthaten. Im einfachen, weißen Gewand, mit flatternden, schwarzen Haaren stürmte sie auf ihrem Rößlein wie eine kühne Windsbraut dahin, daß man eher vom Fliegen als vom Reiten sprechen konnte. Ja, sie verrichtete Wunderthaten, diese „Reiterin ohne Furcht und Tadel", aber das Publikum blieb fern, und da die Direction die Verpflichtung eingegangen war, Miß Ella an 18 Abenden hintereinander auftreten zu lassen, so hatte sie den Schaden und den Spott dazu.

Das erste Auftreten der Kunstreiterin erfolgte am 5. Juni, und der Theaterzettel dieses Tages erschien mit einer Vignette an der Spitze: Miß Ella zu Pferde. Ich ließ meinen Theaterbericht in der „Schlesischen Zeitung" Tags darauf mit einem Trauerrande erscheinen.

Funfzehntes Kapitel.

Th. Formes. Hermann Hendrichs. Gutzkow's „Ella Rose".

Nach der Kunstreiterin Miß Ella trafen die üblichen Sommer-Gastspiele mit einer ganzen Schaar bedeutender Künstler wieder in ihr Recht. Es folgten sich in den Monaten Juli und August 1855 die Gäste: Theodor Formes, Leopoldine Tuczek, Hermann Hendrichs, Theodor Döring, Fritz Beckmann,

und auf Engagement spielten und sangen Fräulein Ida Claus, Frau Maximilien und Herr von Ernest. Die zwei Letzteren waren zum Ersatz für Frau Nimbs und W. Baumeister bestimmt, die Beide zum Herbst die Breslauer Bühne verlassen sollten. Es waren heiße Tage für den Recensenten, oder richtiger heiße Abende.

Der Tenorist Th. Formes, von der Berliner Hofoper, stand damals in der Fülle seiner Kraft. Zum eigentlichen Heldentenor fehlte ihm nichts als die Gestalt. Er war von kaum mittlerem Wuchse und untersetzter Figur. Aber die Natur hatte ihn dafür mit einer wuchtigen, kraftvollen und edlen Stimme begabt, wie nicht minder mit einem lebhaften Temperament, so daß er sich zu einem dramatischen Sänger im besten Sinne des Worts entwickeln konnte. Er schwur zu der Fahne Roger's, den er als Ideal eines Sängers verehrte, und wäre es ihm möglich gewesen, auf einer Opernbühne neben Roger zu wirken, so war er bereit, ein Jahr lang ohne Gage in eine solche Stellung zu treten. In solcher hingebungsvollen Begeisterung für den französischen Künstler gelang es ihm auch, demselben in einzelnen Rollen nahe zu kommen, so als „Edgardo" in der „Lucia" und als „Raoul" in den „Hugenotten". Er erzielte sowohl mit den genannten Rollen, wie insbesondere mit dem „Masaniello" und dem „Eleazar" große Erfolge an der Breslauer Bühne. Formes starb leider im kräftigsten Mannesalter.

„Mit Hoheit und Würde angethan", erschien zum ersten Male in Breslau der berühmte Heldenspieler des Berliner Hoftheaters Hermann Hendrichs. Er war der Typus eines ritterlichen Helden, wie man dergleichen in berühmten Bildern mittelalterlicher Zeit zu sehen gewohnt ist, und ich erinnere mich keines zweiten Darstellers, der in der Ritterrüstung mit gleich imposanter Erscheinung über die Bretter gegangen wäre. Albert Niemann wäre der Einzige, der ihm in diesem Punkte gleichzustellen ist. Und mit dem Zauber solcher blendenden Persönlichkeit verband Hendrichs ein bedeutendes Darstellungstalent, das zuweilen nur durch ein etwas hohles Pathos in der Declamation

beeinträchtigt wurde. Sein Gastspiel war von einem großen Erfolge begleitet. Es brachte zwei bedeutsame Novitäten, die heutzutage ganz vergessen sind: das Schauspiel „Susanna und Daniel" von C. L. Werther und das Trauerspiel „Herzog Albrecht" von Melchior Meyer. Die Bühne stand damals noch nicht unter der Herrschaft des Schwankes, und eine Theaterdirection konnte es wagen, auch in den Hundstagen ernste Dichtungen, wie die genannten Stücke, mit einem berühmten Gaste zu Aufführung zu bringen. Das Werther'sche Schauspiel fesselte durch den poesiereichen Gehalt. Die „Historia von der Susanna und Daniel", wie sie in der Septuaginta, Kapitel 13, erzählt wird, ist freilich, wie alle Stoffe aus der altbiblischen Zeit, ein wenig geeigneter Vorwurf für die moderne Bühne. Denn der poetische Zauber aller jener Sagen und Erzählungen liegt in der kindlichen Naivetät des Zeitalters, die das unserige kaum noch ahnt. Um so ehrenvoller mußte es für den Autor sein, daß er trotz des fremdartigen Stoffes mit seinem Stücke das Publikum in so hohem Grade zu fesseln verstand, und den Literaturfreunden konnte es nur zur Genugthuung gereichen, daß auch ein poetisches Werk nicht ohne Anerkenung über die Scene ging.

Das Trauerspiel „Herzog Albrecht" von Melchior Meyer behandelte die bekannte Geschichte der „Agnes Bernauerin", der schönen Baderstochter aus Augsburg. Die gewaltige Tragik dieses Stoffes hat die dramatischen Dichter zu verschiedenen Zeiten zur Bearbeitung desselben für die Bühne gereizt. Auch Fr. Hebbel hat eine „Agnes Bernauerin" geschrieben. Melchior Meyer concentrirte das hauptsächlichste Interesse auf den Herzog, der durch Hendrichs mit überwältigender Macht gespielt wurde.

Den größten Triumph aber feierte der Künstler mit Michael Beers „Struensee". Als das Stück im Jahre 1828 erschien, versagten mit Ausnahme von München sämmtliche Hofbühnen die Aufführung, weil die meisten Abkömmlinge der fürstlichen Personen des Stückes noch am Leben waren. Der Dichter starb 1833 in dem jugendlichen Alter von 33 Jahren,

ohne zu ahnen, daß das Werk durch das Genie seines Bruders zu einem neuen Leben auferstehen werde. Es geschah dies im Jahre 1847, wo durch Meyerbeer's Musik zum „Struensee" das Stück unter allgemeiner Theilnahme über die deutschen Bühnen ging. Der Componist hatte dem Dichter zu einer nachträglichen Anerkennung verholfen, und ein Schauspieler wie Hendrichs war wie ausersehen, die dichterische Gestalt in ihrem vollen Glanze zu veranschaulichen.

Auf Hendrichs folgte Th. Döring, der sich diesmal jedoch darauf beschränkte, vorzugsweise sein allbekanntes Lustspiel-Repertoire (Banquier Müller, Commissionsrath Frosch, Elias Krumm) abzuspielen. Den tiefsten Eindruck erzielte der große Meister mit der Darstellung einer veralteteren Gestalt, mit dem „Schewa" in dem Cumberland'schen Schauspiel „Der Jude", Döring's „Schewa" war ein historisches Bild. Die ganze trostlose Geschichte der mittelalterlichen Juden-Verfolgungen gewann in diesem Bilde eine lebendige Verkörperung und sprach in so ergreifender Weise zu dem Gemüth des Zuschauers, wie dies aller Geschichte eben nur durch die Vermittelung der Kunst erreichbar ist.

Die erwähnten Gastspiele auf Engagement waren von einem glücklichen Resultat begleitet. Die Schauspielerin Ida Claus, von einnehmender Persönlichkeit und liebenswürdigem Talent, wie auch Herr von Ernest, ein Liebhaber von reicher Begabung, erwiesen sich als schätzbare Bereicherung des Schauspielpersonals, in dessen Verband der letztere aber erst später eintreten sollte. Für die bevorstehende Saison übernahm Arthur Deetz das Fach des Helden und Liebhabers. Die Claus trat später von der Bühne zurück, ohne jedoch dem Bühnenleben ganz zu entsagen; sie wurde die Gattin des Directors des Berliner Victoria-Theaters, Emil Hahn, und Deetz bekleidet zur Zeit den ehrenvollen Posten eines königlichen Directors am Berliner Schauspielhause.

Die Oper gewann an Frau Maximilian aus Hamburg eine anmuthige Sängerin mit schönen Gesangsmitteln, in dra-

matischer Beziehung aber nicht ganz zu einem Ersatz für Frau Nimbs angethan. Eine unerwartete Wendung führte die Letztere jedoch bald wieder auf die Bretter des Breslauer Bühne zurück. Mit dem 1. October trat nämlich der vieljährige Mitdirector des Stadttheaters, der Kaufmann Theodor Reimann, von der Direction zurück und Dr. Nimbs wurde alleiniger Inhaber der Verwaltung. Die Folge davon war der Wiedereintritt der Frau Nimbs in den Verband des Opernpersonals, der nunmehr zwei hervorragende Primadonnen zur Verfügung hatte. Ihr Zusammenwirken gereichte der Oper wie der Theaterkasse zu großem Gewinn. Jede Vorstellung, in der beide Sängerinnen auftraten, sah ein gefülltes Haus. Mozart's „Titus" z. B., worin Frau Nimbs den „Sextus" und Frau Maximilien die „Vitellia" sang, wirkte wie eine Novität ersten Ranges. Den Haupttrumpf aber spielte die Direction mit einer wirklichen Opernnovität aus, die sich durch die ganze Saison als zugkräftig erhielt. Es war Heinrich Dorn's große Oper: Die Nibelungen. Wagner's Nibelungen-Dichtung war damals nur den Freunden des Dichters bekannt, und Dorn's Werk konnte ohne gefährliche Concurrenz in die Oeffentlichkeit treten. Die Musik war nicht von dem heroischen Charakter, der dem Stoff eigentlich gebührt, sondern bewegte sich vielmehr in der volksthümlichen Richtung, die in Weber ihren glänzendsten Vertreter wie Begründer gefunden hatte. Eine ganze Anzahl Nummern in Dorn's „Nibelungen" waren in dieser gemüthvoll ansprechenden Volksweise geschrieben und wurde schnell populär, so namentlich ein „Rheinlied".

Um dieselbe Zeit fällt ein anderes musikalisches Ereigniß, das als erinnerungswerth verzeichnet zu werden verdient, wenn es auch kein speciell theatralisches war. Ich meine die großartige Musikaufführung in der Schießwerder-Halle zum Besten des Nationaldanks. Die Leitung hatten Mosewius und Taubert (aus Berlin) übernommen, und zur Aufführung kamen nächst einer neuen Symphonie des Letzteren das Beethoven'sche Violinconcert im Vortrage des berühmten Geigers Laub, der

Schlußchor des Mendelssohn'schen „Paulus", ausgeführt von der Sing-Akademie, und Gluck's „Orpheus" mit keiner Geringeren als Johanna Wagner in der Titelrolle. Was die Künstlerin darin leistete, im zweiten Acte namentlich, wo Orpheus die Furien des Tartarus besänftigt und mit seinen Zauberklängen die finsteren Gewalten der Unterwelt besiegt, gehörte in die Kategorie der Kunstgenüsse, die sich für die ganze Lebensdauer dem Gedächtniß einprägen.

Das Jahr ging mit einem brillanten Schauspielerfolg zu Ende. „Le demi-monde" von Aler. Dumas ging unter dem Titel „Pariser Sitten" zum ersten Mal in Scene und fand eine ungemein günstige Aufnahme. Flaminia Hoffmann, Ida Claus und die Herren Jaffé und Deetz in den Hauptrollen bildeten ein exquisites Quartett, das die „Pariser Sitten" zu einem Lieblingsstück des Publikums machte. So beschritt denn das Theater das neue Jahr im Gebiete der Oper wie des Schauspiels unter den freundlichsten Auspicien.

Der Beginn dieses neuen Jahres (1856) wurde von den Vorbereitungen zu den Festes-Aufführungen in Anspruch genommen, womit der hundertjährige Geburtstag Mozart's begangen werden sollte. Das Theater feierte den Säculartag mit einer doppelten Vorstellung. Am Vorabend des 27. Januar gelangte Mozart's Oper „Idomeneus" zum ersten Male zur Aufführung. Diese Oper aus dem Jahre 1781, mit der so recht eigentlich die schöpferische Epoche Mozart's begann, die leider nicht länger als ein Jahrzehnt dauern sollte, war so gut wie vergessen, und es war von Seiten der Theaterdirection ein rühmenswerther Act der Pietät gegen die Manen des unsterblichen Componisten, das so lange unbeachtet gebliebene Werk, für das Mozart selbst sein ganzes Leben hindurch eine besondere Vorliebe behielt, zur Aufführung zu bringen. Das Werk wurde mit der peinlichsten Sorgfalt einstudirt, wobei Richard Kiessling mit edelstem Kunsteifer den Kapellmeister Seydelmann unterstützte, und die Vorstellung mit den Damen Nimbs, Maximilien, Schröder und den Herren Rieger und

Heinrich erzielte einen großen künstlerischen Erfolg, aber auch nicht mehr. Der „Idomeneus" hatte keinen Zuspruch und verschwand bald wieder aus dem Repertoire.

Am Gedenktage selbst brachte die Bühne ein großes Festgedicht mit lebenden Bildern aus Mozart's Werken. Das sehr schwungvolle Gedicht war von Arthur Müller verfaßt und wurde von Ida Claus wirkungsvoll vorgetragen.

Der nächste bedeutsame Vorgang der Wintersaison wickelte sich auf dem Gebiete des Schauspiels ab. Man erwartete mit großer Spannung die Aufführung von „Ella Rose", dem neuesten Stücke Gutzkow's, das vor Kurzem mit einem fabelhaften Succeß über die Dresdener Hofbühne gegangen war. Ein neues Werk von Gutzkow galt aber in Breslau mehr als irgendwo stets als ein Ereigniß, und selbst die schwächeren dramatischen Productionen dieses Autors sind gewissermaßen epochemachend an der Breslauer Bühne gewesen. „Werner", „Richard Savage", „Pugatscheff", „Urbild des Tartüffe", „Uriel Acosta", „Wullenweber", „Zopf und Schwert", „Königsleutnant", „Ottfried", „Lenz und Söhne", alle diese Stücke waren hier mit Erfolg gegeben worden und bildeten so eine Kette von Erinnerungen, die in dem Angedenken des Theaterpublikums tiefe Wurzeln geschlagen hatten.

„Ella Rose" fand vor dem überfüllten Hause bei der ersten Aufführung die glänzendste Aufnahme. Das fünfactige Schauspiel behandelte die Lösung eines Conflictes in einer Ehe, in welcher der Mann die Frau so zu sagen aus seinem Leben herausfallen ließ, und zwar nicht aus Mangel an Liebesgefühl, sondern weil er kein Verständniß für die Natur seines Weibes hatte. Die Lösung fiel wenig befriedigend aus, denn sie fand den Abschluß in der resignirten Stimmung aller Betheiligten. Der Gesammteindruck war aber trotzdem ein gewaltiger. Die dramatische Lebendigkeit der Situationen, der Gedankenreichthum des Dialogs, die musterhafte Technik, wie überhaupt die Kühnheit und Größe der Conception fesselten das Auditorium in hohem Grade, und der anwesende Autor wurde

durch die schmeichelhaftesten und ehrenvollsten Ovationen ausgezeichnet.

Gutzkow in Breslau — die Anwesenheit des gefeierten Schriftstellers erregte die allseitigste Theilnahme und das lebhafteste Interesse der gebildeten Kreise, in denen sich das Verlangen nach seiner persönlichen Bekanntschaft vielfach geltend machte. Behufs dessen hatte sich eines Nachmittags eine so überreiche Zahl meiner Bekannten in meiner bescheidenen Junggesellenwohnung eingefunden, daß der „drückenden" Verlegenheit nur durch die Güte der nachbarlichen Familie abgeholfen werden konnte, die mir die sämmtlichen Zimmer ihrer Wohnung öffnen ließ. Gutzkow, in höchst angeregter und über den Erfolg seines Stückes auch sehr froher Stimmung, übte eine fascinirende Wirkung auf die Versammelten aus, die sich von ihm gar nicht trennen zu können schienen. Die Stunden verrannen, der Abend war hereingebrochen, mir standen die Angsttropfen auf der Stirn. Diese illustre Gesellschaft — mußte ich mir sagen —, die sich in den schönen Räumen einer verjagten Familie so behaglich einnistet, wird auch Hunger und Durst verspüren, und die Vorräthe meines Haushalts bestanden in nichts als Cigarren. Zum Glück war die rettende Fee in der Nähe. In demselben Hause wohnte nämlich eine Dame meiner Bekanntschaft, eine junge Frau, die vermöge ihres bedeutenden Gesangstalents in den freundlichsten Beziehungen zu den künstlerischen und schriftstellerischen Kreisen stand, deren Interessen sie in der liebenswürdigsten Weise stets zu fördern bereit war. Indeß mit Gesangsvorträgen, so reizend sie immer von Frau Ottilie ausgeführt wurden, wäre an diesem Abend nicht viel auszurichten gewesen. Die Gesellschaft, 30—40 Personen stark, verlangte sichtlich nach derberer Nahrung, und die Sängerin erwies sich auch in dieser Beziehung als so wohlthätige Spenderin, daß Gutzkow bei dem Genuß so reicher und wohlschmeckender Gaben den fröhlichen Ausspruch that: „Diese Frau muß in die Literaturgeschichte kommen!" — Die Erfüllung dieses Postulats muß ich den Literarhistorikern anheimgeben. Aber als simpler Memoiren-

schreiber will ich wenigstens nicht unterlassen, jener „rettenden That" einer liebenswürdigen, kunstsinnigen Frau, als welche sie sich auch noch bis zur Stunde bewährt, mit einem Worte des Dankes in diesen flüchtigen Aufzeichnungen zu erwähnen.

Auf Gutzkow's Schauspiel folgte bald Laube's „Graf Essex", der bis zur Gegenwart ein beliebtes Repertoirestück geblieben ist.

Den sommerlichen Reigen der Gastspiele eröffnete im April Alois Ander, der berühmte Tenorist der Wiener Hofoper. Die Meisterschaft Ander's lag mehr im Musikalischen, als im Dramatischen. Für Letzteres fehlte es dem Künstler an Kraft und Energie in der Farbengebung. Als Sänger aber übte Ander mit seinem edlen, zugleich kraftvoll und weichen Organe, wie mit dem stets klaren und ebenmäßigen Vortrag einen mächtigen Zauber aus. Seine unvergeßlichste Leistung war der „Lohengrin" in Wagner's gleichnamiger Oper. Ander, von den Wienern fast vergöttert, starb leider, wie sein Berliner College Th. Formes, eines frühen Todes im Irrenhause.

Diese Sommersaison sollte überhaupt Wiener Gästen überlassen bleiben. Denn gleichzeitig mit Ander gastirte auf's Neue Mathilde Wildauer, und unmittelbar nach dieser erschien die gefeierte Wiener Coloraturs ängerin Louise Liebhart auf der Breslauer Bühne. Sie war eine höchst distinguirte Künstlerin, die, wenn ich nicht irre, noch jetzt als gesuchte Gesangslehrerin in London lebt.

In demselben Frühjahr gelangte auch das Werk eines Breslauer Componisten, die dreiactige komische Oper „Die Frauen von Weinsberg" von Carl Schnabel zur Aufführung. Die Oper mußte sich mit einem succès d'estime begnügen.

Der Monat Juli brachte das epochemachende Gesammtgastspiel der Wiener Hofburg-Schauspieler.

Sechzehntes Kapitel.

Das Wiener Gesammtgastspiel. Julie Rettich. Director Nimbs †.

Das Wiener Gesammtgastspiel am Breslauer Stadttheater im Sommer des Jahres 1856 — ich darf es ohne Uebertreibung als ein epochemachendes Ereigniß für die deutsche Bühne im Allgemeinen bezeichnen. Die Idee eines solchen Gesammtgastspiels war neu, und Breslau darf den Ruhm beanspruchen, in der Ausführung dieser für die deutsche Schauspielkunst so fruchtbar gewordenen Idee die Initiative ergriffen zu haben. Dingelstedt hatte freilich schon zwei Jahre vorher großartige Mustervorstellungen in München veranstaltet. („Monstrevorstellungen" nannte sie regelmäßig mein trefflicher Hauswirth, der damals bei zufälliger Anwesenheit in München eine dieser berühmten Vorstellungen besucht hatte.) Allein dieselben verfolgten eigentlich doch ein Ziel, das höchstens nur von einer dotirten Hofbühne, und auch von dieser nur in Jahrzehnten einmal zu erreichen ist, das Ziel: die ersten Einzelkräfte von den ersten deutschen Theatern in einigen Mustervorstellungen zu vereinigen. Ein derartiges Unternehmen konnte einem Dingelstedt gelingen, und auch diesem vielleicht nur einmal. Ein erneuter Versuch ist erst nach 26 Jahren (1880) wieder an der Münchener Hofbühne gemacht worden. Mit wie zweifelhaftem Erfolge ist bekannt. Für die deutsche Bühne im Allgemeinen mußten die Münchener Mustervorstellungen ohne jedwede Anregung bleiben, und Dingelstedt selbst hat den Gedanken auch nicht weiter verfolgt. Solche Mustervorstellungen sind eigentlich mehr Paradevorstellungen zu nennen, in denen der künstlerische Zweck eines Gesammtgastspiels, ich meine die harmonische Einheit einer Schauspielvorstellung, kaum zu erzielen ist. Denn wenn zwanzig bedeutende Künstler von Nord und Süd auf kurze Frist zusammenwirken, so kann daraus nur ein „Nebeneinander" von hervorragenden Leistungen, aber schwerlich ein harmonisch-abgerundetes Gefüge hervorgehen.

Ganz anders war das Gesammtgastspiel, wie es von dem Breslauer Stadttheater in's Werk gesetzt wurde. Die Kritik hatte schon lange gegen das Unwesen der Virtuosen-Gastspiele geeifert und darin einen Krebsschaden des deutschen Bühnenwesens erblickt. Ein Gesammtgastspiel aber begrüßten auch die heftigsten Gegner des speculirenden Virtuosenthums als fruchtbringend und segensreich. Wenn eine ganze Gesellschaft, meinten sie, oder wenigstens mehrere Mitglieder derselben, die schon den Stamm der verschiedenen Aufführungen bilden, sich vereinigen, um auswärts eine Reihe von Vorstellungen zu geben, so kann dies in den meisten Fällen nur von Nutzen sein. Denn für die Künstler ist das fremde Publikum da und somit neue Anregung, ihre Kräfte anzuspannen; die Zuschauer wiederum haben Gelegenheit, fremde Künstler und ihre Art zu würdigen, und auch zugleich sich eines abgerundeten Zusammenspiels, also einer wahrhaften Schauspieldarstellung zu erfreuen.

Dieses Raisonnement hat sich als vollkommen begründet bewährt. Die Sitte der Gesammtgastspiele ist in Aufnahme gekommen und immer mehr in der Gunst des Publikums gestiegen. Zur höchsten Blüthe gelangten sie in dem Unternehmen der Meininger, deren tiefe und wohlthuende Wirkung auf die Entwickelung der Schauspieldarstellung Niemand in Abrede stellen kann. Alle derartigen Gesammtgastspiele erbrachten bei ihren glänzenden Erfolgen den erfreulichen Beweis, daß dem Publikum im großen Ganzen ein gesunder Sinn für das Bessere und Edlere in Kunstvergnügungen innewohnt, und daß es seine Unterhaltung auch gern da sucht, wo die höheren Kräfte des Geistes in Anspruch genommen werden. Mit den Kassenrapporten in der Hand konnte man den Beweis führen, daß Schiller Recht hatte, wenn er die Behauptung aufstellte: „Es ist nicht wahr, was man gewöhnlich behaupten hört, daß das Publikum die Kunst herabzieht; der Künstler zieht das Publikum herab, und zu allen Zeiten, wo die Kunst verfiel, ist sie durch die Künstler gefallen. Das Publikum braucht nichts als Empfänglichkeit, und diese besitzt es. Es tritt vor den Vorhang mit

einem unbestimmten Verlangen, mit einem vielseitigen Vermögen. Zu dem Höchsten bringt es eine Fähigkeit mit; es erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, und wenn es damit angefangen hat, sich mit dem Schlechten zu begnügen, so wird es zuverlässig damit aufhören, das Vortreffliche zu fordern, wenn man es ihm erst gegeben hat".

Bei dem großen Andrang zu solchen Gesammtgastspiel-Vorstellungen konnte der Kunstfreund mit gutem Rechte ausrufen: Es ist nicht wahr, was man seit Jahren von den Theaterdirectionen behaupten hört, daß das Publikum nur an den Prunkvorstellungen der Oper Gefallen finde und das Schauspiel verschmähe. Nein, die Directionen sind es, die das Publikum herabziehen, und wenn das Schauspiel verfällt, so sind die Directionen, die es zum Falle bringen. Das Publikum erfreut sich an dem Verständigen und Rechten, aber ihr gebt es ihm nicht.

Von diesem ideellen Gesichtspunkte aus vor Allem verdient das damalige Unternehmen der Breslauer Theaterleitung noch jetzt als ruhmwürdige That verzeichnet zu werden. War aber der Gedanke an und für sich ein glücklicher, so kam er doch erst dadurch zu seiner wirkungsvollen Geltung, daß er mit keiner geringeren Künstlergesellschaft als der vom Wiener Hofburgtheater zur Ausführung gebracht wurde. An dem ersten Wiener Ensemble-Gastspiel waren betheiligt: Frau Julie Rettich Frau Gabillon-Würzburg und die Herren Gabillon, Franz Baumeister, Landvogt. Zwei von ihnen — die Rettich und Franz deckt bereits die Erde; das Ehepaar Gabillon und Baumeister sind nach wie vor gefeierte Mitglieder des Burgtheaters, und Landvogt — je nun, wenn er auch der Kunst ungetreu wurde, so sind seine Locale in Berlin doch wenigstens die gesuchtesten Erholungsstätten für Alle, die sich zur Muse des Theaters bekennen.

Von Julie Rettich kann ich nicht ohne höchste Begeisterung sprechen. Welch' eine Künstlerin, und welch' eine Frau! Ich zähle es zu den hellsten Lichtpunkten meines Lebens, diese seltene Frau in ihren überwältigenden Kunstleistungen, wie in

ihrem häuslichen Wirken und Thun kennen gelernt zu haben. Julie Rettich war von einer umfassenden Bildung, wie sie bei Frauen gewiß nur selten vorkommt. Im stetigen Verkehr mit hervorragenden Männern in Kunst und Wissenschaft, unter denen Friedrich Halm (Baron von Münch-Bellinghausen) ihr am nächsten stand, arbeitete sie unermüdlich an ihrer Geistesentwickelung und hatte sich auf vielen Gebieten, namentlich in Geschichts-, Literatur- und Sprachenkunde, ein geradezu stupendes Wissen angeeignet, ohne darum aber auch nur entfernt in die Kategorie der „femmes savantes" zu gehören. Sie trug die Schätze ihres reichen Wissens niemals zur Schau, sondern gab sich stets als einfache edle Frau, die gleich der Prinzessin im „Tasso" bescheiden sagte: „Ich freue mich, wenn kluge Männer sprechen, daß ich verstehen kann, wie sie es meinen." Daß der Stil der Mensch ist, bethätigte sich an Julie Rettich in besonders glänzender Weise. Klar, harmonisch und inhaltreich wie ihr Wesen, waren auch ihre Briefe, deren edle Einfachheit in der Ausdrucksweise ein fast classisches Gepräge hatte. Das Eintreffen eines Briefes von Julie Rettich galt immer als eine Art festlicher Begebenheit.

Als darstellende Künstlerin zählte sie wohl unbestritten zu den ersten Größen auf dem Felde der dramatischen Kunst. Julie Rettich war bereits eine gereifte Frau, als ich sie im Jahre 1856 kennen lernte, und spielte keine Liebhaberinnen mehr, sondern nur noch Heldinnen, so in „Maria Stuart" nicht die Titelrolle, sondern die Königin Elisabeth. Unverändert aus der Jugendzeit war ihr geblieben — der bestrickende Zauber des Organs. Bei einem Berliner Gastspiel war es ihr in der Rolle des „Eboli" und im „Don Carlos" passirt, daß in der Scene des 2. Actes zwischen dem Prinzen und der Prinzessin, wo der Erstere nach einer längeren Rede der Prinzessin die zerstreute Antwort giebt: „Singen Sie mir diese Stelle noch einmal", das Publikum in eine beifällige Demonstration ausbrach, was, streng genommen, eigentlich ein Tadelsvotum ausdrückte. Denn der Schauspieler soll nicht singen, sondern sprechen.

Nun, zur Zeit als ich Julie Rettich kennen lernte, war auch dieses singende Moment in ihrem Vortrage überwunden, und sie war die vollendetste Meisterin der Rede, der ich jemals auf der Bühne begegnet bin. Wie ein Zauberquell floß die Sprache von den Lippen der Künstlerin, und in ihrer Rede war Alles vereinigt, wodurch es dem Worte gegeben ist, in die innersten Tiefen des Herzens zu dringen: Wärme, Wahrheit, Innigkeit und Adel des Ausdrucks. Nicht ein Moment wurde zu einer blos rhetorischen Ausbeute benützt, nicht an einem Verse haftete das grelle Licht der Effecthascherei, sondern überall plastische Fülle und Reinheit, nirgends Maßlosigkeit, sondern durchweg Harmonie und Ebenmaß. Solche Kunst der Rede, wie selten ist sie heutzutage geworden! — —

Die hervorragendsten Rollen der Frau Rettich in ihrem ersten Breslauer Gastspiel waren: „Thusnelda" in Halm's „Fechter von Ravenna", „Königin Elisabeth" in „Maria Stuart", „Klytämnestra in Tempeltey's" gleichnamigem Trauerspiel, die „Frau Feldern" in „Hermann und Dorothea" (für die Bühne bearbeitet von Töpfer), „Isabella" in „Die Braut von Messina", „Elisabeth" in Laube's „Graf Esser", woran sich einige secundäre Rollen anschlossen, wie die „Herzogin York" in „Richard III." und „Portia" in „Julius Cäsar". Bei aller Mannigfaltigkeit in diesen Aufgaben waren sie doch sämmtlich durch einen Zug charakterisirt: durch die Größe und Einheit in der Auffassung des Ganzen. Bei aller Fülle der Nuancen, bei aller Feinheit der Detailmalerei wurde noch der Grundton des Bildes mit energievoller Consequenz festgehalten. Als „Isabella" in der „Braut von Messina" z. B. vermied die Künstlerin alle Nuancen in dem Detail und gab den Charakter, dem antiken Ideal entsprechend, in großen und gewaltigen Umrissen, ein Bild wie in Marmor gehauen.

Mit staunender Bewunderung gedenke ich noch heute der schöpferischen Gestaltungskraft, welche die Künstlerin in der Darstellung der „Elisabeth" in Laube's „Essex" entfaltete. Das war eine Herrscherin, eine Monarchin, angethan mit einer

Hoheit, vor der man die Knie hätte beugen mögen. So und nicht anders durfte sich eine wahrhaftige Königin in dem Kampf ihrer Gefühle bewegen, so und nicht anders durfte ihre Seelenbewegung im Geberdenspiel sichtbar werden, so und nicht anders das Wort sich im Ausdruck schattiren. Wäre diese Handbewegung heftiger, jene Miene unruhiger, jenes Wort leidenschaftlicher gewesen, es wäre nicht mehr diese Königin Elisabeth. Eine derartige Gestaltung zeigte die thatsächliche Erfüllung jener höchsten Anforderung, daß die Kunst ganz ideell und doch zugleich im tiefsten Sinne reell sein soll, da man von der Ueberzeugung durchdrungen war, daß, wenn die Königin Elisabeth in der Wirklichkeit nicht so war, sie doch so hätte sein müssen. In dieser Weise zu gestalten, ist freilich nur einem Genius gegeben, der die ihm verliehene schöpferische Kraft an einer gediegenen, inhaltreichen Bildung gestärkt und großgezogen hat.

Julie Rettich war übrigens nicht blos eine gewaltige Tragödin, sondern auch eine Meisterin in der Genrebildnerei. Man kennt das von Töpfer dramatisirte Goethische Epos„ Hermann und Dorothea" als ein „Familiengemälde", worin von dramatischen Effecten kaum die Rede sein kann. Hier fesselt kein Kampf, kein Streit, ein Bild nur ist es, dessen reine edle Züge uns die Brust mit wonnigem Behagen erfüllen. Und wahrlich, es gewährte ein Wonnegefühl seltener Art, sich in das Bild der „klugen, verständigen Hausfrau" zu versenken, wie es von der Wiener Künstlerin vorgeführt ward. So treu nach dem Leben gezeichnet und doch so poetisch angehaucht, so überreich an naturwahren Details und doch von so kunstvoller Abrundung — es war von einem hinreißenden Eindruck, der mir unvergeßlich geblieben ist.

Ich habe oben der Tragödie „Klytämnestra" von Tempelty gedacht. Das Stück war das Erstlingswerk eines jungen Poeten, das zu großen Hoffnungen berechtigte. Es lag etwas Kühnes in dem Unternehmen, die gewaltige Tragödie des Aeschylos für die moderne Bühne umzudichten. Aber es war

dem Autor gelungen, vor Allem durch eine mächtige Charakter-Zeichnung die Theilnahme des Publikums zu fesseln. Die Heldin namentlich bot ein Seelengemälde von Größe in der Conception und von edler Feinheit in der Ausführung. Das Stück, das die Rettich als Novität nach Breslau mitgebracht, fand eine sehr günstige Aufnahme, verschwand aber mit dem Scheiden der Wiener auch für immer von der Bühne. Die Tragödie war auch in Berlin nicht ohne Erfolg gegeben worden. Der Autor aber schien die Lust an den dramatischen Productionen verloren zu haben, und trat bald darauf in den Dienst des Herzogs Ernst von Coburg-Gotha, bei dem er noch jetzt die Function eines Geheimen Cabinetsraths versieht. Eine Zeitlang war er auch Intendant des Coburger Hoftheaters.

Zerline Gabillon-Würzburg stand zur Zeit des Gesammtgastspiels in der Blüthe der Jahre und fesselte in Rollen, wie „Maria Stuart", „Julia" in Shakespeare's „Romeo und Julia", „Rutland" in Laube's „Essex" durch feurige und schwungvolle Darstellung, in welcher sich Wärme der Empfindung mit maßvoller Klarheit verband. Ihr Gatte offenbarte ein bedeutendes Talent für die Gestaltung markiger und kraftvoller Naturen, während Bernhard Baumeister durch seinen prächtigen Humor das Publikum entzückte. Der „alte Franz" imponirte durch die ruhige Würde seines Spiels.

Das Wiener Gesammtgastspiel war von einem ganz ungewöhnlichen Erfolge begleitet. In dem Zeitraume von knapp drei Wochen wurden dreizehn Vorstellungen bei stets ausverkauftem Hause gegeben. Brauchte es einen schlagenderen Beweis für die Empfänglichkeit des Publikums, insofern ihm nur das Rechte geboten wird? — Denn man bedenke, daß in diesen Vorstellungen fast ausschließlich ernste, hochtragische Dichtungen zur Aufführung gebracht wurden, lauter Stücke, die man gewohnt ist, nur mit einem gewissen mitleidigen Lächeln annoncirt zu sehen, und daß diese Vorstellungen überdies zu einer Jahreszeit stattfanden (Monat Juli), die überall als unüberwindliche Feindin des Theaters angesehen wird. Das trotz alledem er-

zielte glänzende Resultat war also vollständig dazu angethan, in der gesammten Theaterwelt ein großes Aufsehen zu machen und zu gleichen Unternehmungen anzuregen. Der Fall ist denn in der That auch eingetreten, und seit dem Sommer des Jahres 1856 sind die Gesammtgastspiele auf den deutschen Bühnen im stetigen Wachsthum geblieben — zum Vortheil des Publikums nicht minder, wie der Theaterkassen.

Er aber, der das ganze Unternehmen geplant, der gewissermaßen als der Pfadfinder in dieser Richtung bezeichnet werden konnte, er sollte von dem glücklichen Gelingen seines Planes nur noch hören, nichts sehen. Schon im kranken Zustande hatte sich der Theaterdirector Dr. Nimbs nach Wien begeben, um mit den Künstlern des Hofburgtheaters die Details für das Gastspiel zu ordnen. Als dasselbe aber in's Leben trat, lag der arme Mann bereits auf dem Schmerzenslager, von dem er nicht mehr aufstehen sollte. Während die Kunstfreunde in dem Genusse des von ihm so glücklich zu Stande gebrachten Werkes schwelgten, umschauerten ihn schon die Schatten des Todes. Ich habe ihn heiße Thränen darüber vergießen sehen, daß es ihm versagt blieb, die gelungene Ausführung seiner Lieblingsidee mit eigenen Augen zu schauen. Am Tage der letzten Vorstellung des Wiener Gesammtgastspiels verlor er auch das letzte Bewußtsein, als sollte er gleichsam mit dem Gedanken seines schönsten Unternehmens auch aus dem Leben scheiden. Jene letzte Vorstellung fand am 22. Juli statt, und am 26. ging Dr. Joseph Nimbs zur ewigen Ruhe ein. Seine dramatische Thätigkeit hatte er im Jahre 1838 unter der Direction Neumann begonnen, und bis zum Jahre 1851 war er gleichzeitig verantwortlicher Redacteur der „Breslauer Zeitung" gewesen. Was er als Theaterdirector geleistet, verdient als höchst lehrreich für das ganze Genus der Theaterleiter etwas eingehender dargelegt zu werden, was im nächsten Abschnitt versucht werden soll.

Siebzehntes Kapitel.

Dr. Nimbs als Theaterleiter. Provisorium Friebös. „Narciß.“ Adelaide Ristori. „Nur eine Seele.“

Der am 26. Juli 1856 verstorbene Theater-Director Dr. Joseph Nimbs war bis zum Jahre 1851 auch Chef-Redacteur der „Breslauer Zeitung“, in deren Redaction ich im Beginn des Jahres 1847 eingetreten war. Ich hatte also Gelegenheit, den Mann sowohl als Leiter einer Zeitung, wie eines großen Kunstinstituts kennen zu lernen, und will mit dem Geständniß nicht zurückhalten, in ihm nach beiden Richtungen hin das Muster eines Dirigenten gefunden zu haben. Seine geistigen Fähigkeiten waren gerade nicht hervorstechend, aber er besaß ein feines Gefühl für die Bedürfnisse des Publikums, große Sicherheit in der Beurtheilung der Leistungsfähigkeiten aufkeimender Talente und ein tactvolles Maßhalten in dem Verkehr mit dem so leicht reizbaren Genus der Künstler und Schriftsteller. Er hat als Chef-Redacteur kaum jemals einen selbstständigen Artikel für die Zeitung geschrieben, aber er verstand es, wie kein Zweiter, die besten Federn aufzuspüren und für das von ihm geleitete Blatt zu verwerthen. Er war ein besonnener Führer und zuverlässiger Rathgeber für die Collegen und Mitarbeiter, deren Selbstgefühl namentlich er vor jeder Verletzung zu schützen stets sorgfältig bestrebt war. Ich habe das in meinem eignen Verhältniß zu ihm hinlänglich zu würdigen Gelegenheit gehabt. Als junger, angehender Kritiker war ich in meinen Besprechungen der Theater-Vorstellungen häufig von jener anspruchsvollen Rigorosität, die sich erst mit den Jahren abmindert. Denn erst wenn man viel gesehen hat, wird man milde und duldsam in seinem Urtheil, und dies wohl nicht blos über künstlerische Leistungen, sondern über die Erscheinungen des Lebens überhaupt. Der junge Kritiker glaubt sich an seinem Ideale zu versündigen, wenn er in Rücksicht auf die Praxis einmal ein Auge zudrücken soll, wobei ich freilich nicht an diejenigen Recensenten

denke, die lediglich aus Selbstüberhebung nicht schneidig genug sein zu können glauben. Eine rigorose Theaterkritik in der „Breslauer Zeitung" aber mußte Herrn Dr. Nimbs in seiner Doppelstellung als Leiter des Theaters und der Zeitung besonders empfindlich sein, und es hätte nicht Wunder nehmen können, wenn er als Chef-Redacteur von seinem Einspruchsrechte gegen meine Kritik Gebrauch gemacht hätte. Aber niemals ist im Verlauf der Jahre ein solcher Fall vorgekommen. Er ließ mich vollständig gewähren, und wenn ihm die Sache zuweilen etwas zu herb erschien, dann äußerte er sich mir gegenüber höchstens in den Worten: „Heute haben Sie mir recht weh gethan."

Ich bin erst später zu der Einsicht gekommen, welch' ein richtiges Verständniß der Mann damit bewiesen, daß er das schriftstellerische Selbstgefühl so schonend zu behandeln verstand. Man arbeitete gern und mit Lust unter seiner Leitung, weil man die Sicherheit hatte, die gebührende Anerkennung zu finden. Eine solche Förderung der Selbstschätzung braucht der Schriftsteller so gut wie der Künstler. Nehmt dem Schriftsteller das Selbstgefühl, und er wird zum Lohnarbeiter, nach und nach wohl auch zum — Lumpen. Vor solcher Degradation war man bei Dr. Nimbs geschützt. Wo er ehrliches Streben und irgend welche Fähigkeit antraf, da war er unermüdlich im Aufmuntern und Fördern, und mit Dank im Herzen gedenke ich daran, daß ich die ersten Schritte auf meiner journalistischen Laufbahn unter den Augen dieses Mannes thun konnte.

Mit den erwähnten Eigenschaften ausgestattet und im Besitze eines scharf und klar berechnenden Verstandes, war Dr. Nimbs wie dazu geschaffen, der Lenker und Leiter einer Theateranstalt zu sein. Es ist ein schwerer, mühe- und sorgenvoller Posten, wenn er gewissenhaft und zum nutzbringenden Vortheil verwaltet werden soll. Der beste Wille, die reichste Fähigkeit ist oft unzulänglich, um all' den Eventualitäten und Zufälligkeiten zu begegnen, deren eine Theaterleitung mehr als die jedweden anderen Geschäftsbetriebs unterworfen ist. Aber selbst bei einem ganz regelmäßigen normalen Geschäftsgange, welche Hemmnisse und

Reibungen sind nicht bei einem Unternehmen zu überwinden, das fortwährend mit den Launen des „vielköpfigen Ungeheuers", Publikum genannt, und gleichzeitig mit den Eigenheiten des beweglichen und reizbaren Kunstpersonals zu rechnen hat! — Es war zum Erstaunen, in welcher Weise Dr. Nimbs das Gleichgewicht in der unruhevollen Bewegung zu erhalten wußte. Ein oberster Grundsatz war bei ihm, für seine eigene Person möglichst bescheiden im Hintergrunde zu bleiben. Nichts lag ihm ferner als die Eitelkeit, ein berühmter und gefeierter Theater-Director zu sein. Ich glaube, er hat in seiner vieljährigen und sehr erfolgreichen Theaterverwaltung niemals eine Ovation, niemals eine Auszeichnung angestrebt und erhalten. Ein Geschäftsmann, meinte er, darf nur die eine Eitelkeit haben, daß sein Geschäft gerühmt werde, jede andere eitle Aspiration trübe den Blick in der richtigen Führung des Geschäftes. Und diesen Blick sich klar erhalten zu haben, war ein Vorzug, dem er vielfache Erfolge zu verdanken hatte. Er capricirte sich auf keinerlei vorgefaßte Ideen, er kannte keine Voreingenommenheit für oder gegen ein Mitglied, er ließ sich zu keinerlei Ueberstürzung fortreißen und horchte und lauschte jederzeit auf die Stimmung des Publikums, ohne sich darum aber in seinen reiflich durchdachten Projecten beirren zu lassen. Er lebte nicht, wie das heutzutage ziemlich allgemein der Fall ist, von der Hand in den Mund, er speculirte niemals auf den glücklichen Zufall, sondern hatte seine Pläne zielbewußt für lange Zeit hin berechnet. Im nächsten Jahre wird die große Oper wegen Mangel eines Heldentenors brach liegen müssen. Gut, und so war bereits dafür gesorgt, daß in derselben Saison die Spieloper in das erste Treffen eintreten konnte. Ein Genre mußte in jeder Saison in möglichster Güte vorgeführt werden können, und so löste sich große Oper und Spieloper, Drama und Lustspiel in der Art ab, daß bald das eine, bald das andere Genre den Schwer- und Mittelpunkt bildete, um welchen dann die anderen Gattungen in zweiter Linie gruppirt waren. Für die Cultivirung der Hauptgattung aber ward mit unermüdlicher Emsigkeit und mit Aufgebot aller

Kräfte schon jahrelang vorgearbeitet, und so weiß ich mich denn auch keiner Saison aus der Theaterleitung des Dr. Nimbs zu erinnern, die nicht durch ein sicheres und festes Programm ihre künstlerische Signatur hätte aufweisen können.

Mißhelligkeiten und Differenzen zwischen Direction und Personal, ohne die es bei keinem Theater abgeht, verstand Dr. Nimbs mit einer diplomatischen Kunst auszugleichen, die den Meister verrieth. Er behandelte alle derartigen Streitpunkte dilatorisch, er sagte im ersten Moment weder „Ja" noch „Nein", und ließ sich niemals zu einer übereilten Entscheidung bestimmen. Wie oft war ich Zeuge, daß eine entrüstete Primadonna, resp. erste Liebhaberin, das Theaterbureau mit der pathetischen Ansprache stürmte: „Wenn mir diese Rolle vorenthalten wird, dann bitte ich um sofortige Entlassung!" — Ohne sich irgendwie irritiren zu lassen, erwiderte der Director in der verbindlichsten Form nur das eine Wort: „Morgen". — Am nächsten Tage sollten der erregten Künstlerin alle Wünsche befriedigt werden. Heute sei er von den allerdringlichsten Angelegenheiten in Anspruch genommen. In diesem Verschieben auf „Morgen" lag das Geheimniß seiner Ausgleichskunst. Am nächsten Tage hatte sich der Sturm in der Seele der leidenschaftlich bewegten Künstlerin soweit beruhigt, daß ihr mit vernünftigen Gründen auseinandergesetzt werden konnte, wie sie sich mit ihren Ansprüchen im Unrecht befinde. — Ein verletzendes Wort über ein Theatermitglied, auch über das unfähigste oder widerwilligste, kam nie über seine Lippen. Damit, meinte er, könne nur das Ansehen des Instituts, wie sein eigenes, geschädigt werden. So lange ein Mitglied „zum Bau" gehöre, sagte er, müsse es äußerlich in Ehren gehalten werden, ohne Rücksicht auf Sympathie oder Antipathie.

Im persönlichen Verkehr mit den Mitgliedern des Kunstpersonals beobachtete er stets jene Reserve, die gleichweit entfernt von Vertraulichkeit, wie von stolzer Zurückhaltung war. Er ließ Niemanden den „Herrn Director" empfinden, er beanspruchte keinerlei Unterwürfigkeit, er verlangte von dem Personal nichts

als getreue Pflichterfüllung. In Folge solchen Verhaltens genoß Dr. Nimbs jenes achtungsvolle Vertrauen seiner Mitglieder, das als sicherstes Band zwischen Direction und Personal Beiden nur zum Vortheil gereicht. Er ist als Theaterdirector unersetzlich geblieben.

Die erste verhängnißvolle Folge seines Ablebens war das Provisorium, in welches die Theateranstalt nunmehr gerieth. Nach der testamentarischen Bestimmung des Verstorbenen war seine Gattin, Frau Fischer-Nimbs, alleinige Erbin und sie trat auch sofort die Theaterverwaltung unter Assistenz des Stadtkämmerers Friebös an, der als Generalbevollmächtigter die eigentliche Geschäftsleitung übernahm. Der provisorische Zustand war damit aber nicht beseitigt. Kämmerer Friebös war ein ausgezeichneter Finanzverwalter, was auch bei der Leitung einer Kunstanstalt nicht gering anzuschlagen ist. Im Gebiete der Kunst aber war er vollständig fremd und ohne jede Autorität. Die Behörde verlieh ihm die Concession demgemäß auch nur probeweise auf ein Jahr, womit das Interim also auch formell und officiell sanctionirt war. Wie nicht anders zu erwarten, war denn auch während des Probejahres dem ganzen Unternehmen der Charakter eines Interimisticums aufgeprägt. Bei dem besten Willen kam die neue Theaterverwaltung zu keiner festen Organisation. Sie tastete und suchte nach den verschiedensten Zielen und Richtungen, um — ein gutes Geschäft zu machen, und sie machte es, wie so bald keine zweite Direction. Das Probejahr Friebös' war eins der einträglichsten für die Theaterkasse, und erzielt wurde dieses glänzende Resultat vorzugsweise mit Hilfe von Gastspielen.

Ich erinnere mich keiner zweiten Periode, in welcher die Gastspiele am Breslauer Theater in solcher Permanenz waren, wie unter der Direction Friebös, und wie sie der Theaterkasse zum Segen wurden, so führten sie auch eine Galerie auserlesener Künstler und Künstlerinnen vor, deren Erinnerung unvergeßlich geblieben ist. Die gesunde organische Entwickelung eines ständischen Kunstinstituts wurde bei solchem Verfahren

allerdings vollständig untergraben, ein Verfahren, worüber sich der verstorbene Director im Grabe hätte umdrehen mögen. Indeß — ce n'est que le succès qui réussit — das Wort bewährte sich auch in diesem Fall. Die Direction Friebös ging darauf aus, den Augenblick auszubeuten, und das Glück erwies sich ihr hold und geneigt.

Zunächst übte der bewährte Emil Devrient im Verein mit dem neu engagirten, trefflichen Charakterdarsteller Theodor Lebrun (gegenwärtig Director des Wallnertheaters in Berlin), wie stets eine starke Anziehungskraft aus. Mit Devrient gelangte auch eine damals vielgerühmte Novität zur ersten Aufführung: Das Trauerspiel „Narciß" von A. E. Brachvogel.

Ich habe hier kein kritisches Urtheil über das Stück abzugeben, das längst der Literaturgeschichte angehört. Nur eine kurze Anmerkung will ich mir bezüglich des fabelhaften Erfolges der Novität gestatten. Sie hat in diesem Punkt der gesammten dramatischen Production der Neuzeit den Rang abgelaufen, trotz ihrer auffälligen ästhetischen Gebrechen. Das Geheimniß dieser ganz unglaublichen Wirkung lag nach meiner unmaßgeblichen Meinung darin, daß Brachvogel in dem Stück den empfindlichsten Lebensnerv jener Zeitepoche berührte und bloßlegte. Die politische Reaction hatte überall jede Freudigkeit aus dem öffentlichen Leben verscheucht, die trostlose Oede des Pessimismus hatte sich über die Gesellschaft gelagert. In diesem krankhaften Zustande gewährte es einen gewissen Reiz, die Welt mit Spott und Hohn zu überschütten, ihre Hohlheiten und Nichtswürdigkeiten aufzudecken, alles Lebensglück als schattenhaft zu ironisiren und mit der Lauge des Witzes zu übergießen. Das einzige Lebensglück, ließ Brachvogel seinen Helden sagen, liege in einer guten Verdauung. Die pessimistische Anschauung entsprach vollkommen der verbitterten Zeitbestimmung.

Eine Gestalt wie Narciß Rameau erregte schon aus pathologischen Gründen die Theilnahme des Zuschauers. Brachvogel hatte sie aber damit psychologisch vertieft, daß er sie auf einen Boden stellte, wo sie auch als poetisch berechtigt erschien.

Narciß war von tragischer Wirkung, weil er inmitten einer sittlich verkommenen Welt gestellt war, der gegenüber sein bitterer Humor, seine beißende Ironie, sein verachtender Spott vollkommen gerechtfertigt erschienen. Inmitten einer Welt, so reich an großen Geistern und doch so voll Verderbniß, wie sie es im vorigen Jahrhundert in Frankreich war, erhebt sich die geniale, kühne und doch moralisch so verkommene, glaubens- und hoffnungslose Persönlichkeit Rameau's wie ein Bild, in welchem die Zeit ihren eigenen tiefen Fall erblicken kann. Diese sittlich poetische Intention gab dem Stück seine tiefere Bedeutung.

Emil Devrient's Darstellung deckte nicht ganz die Figur des Dichters. Er milderte die bittere Rauheit des Charakters zu sehr ab und hob die weicheren Gefühlsmomente zu stark in den Vordergrund. Es gebrach seinem Ausdruck an der ätzenden Bitterkeit, die in Ludwig Dessoir's Darstellung der Rolle von so erschütternder Wirkung war. Dessoir war seiner eigenen Natur nach selbst so eine Art von Narciß, und wie er der Erste war, der die Rolle überhaupt (auf dem Berliner Hoftheater) gespielt, so blieb er auch trotz all' der zahlreichen Nachfolger der Unerreichte in dieser Rolle. Der Dichter hatte hier den congenialen Darsteller gefunden, der seine Schöpfung bis auf das letzte Fäserchen in Fleisch und Blut umsetzte.

Wie ein leuchtendes Meteor erschien im Herbst Adelaide Ristori als Gast am Breslauer Stadttheater. Sie trat nur zwei Mal auf als „Maria Stuart" und als „Medea" (von Legouvé), aber es war genügend und ausreichend, um alle wahren Kunstfreunde in das höchste Entzücken zu versetzen. Adelaide Ristori schwebt mir noch bis zur Stunde als das vollendetste Ideal auf dem Gebiete der Schauspielkunst vor der Seele. In ihrer Darstellung fand ich wie niemals wieder das oberste Gesetz aller Kunst in vollständiger Erfüllung: das Gesetz der schönen Wahrheit. Vor solcher zauberhaften Harmonie in der Verbindung von leidenschaftsvoller Empfindung und edler, maßvoller Ruhe in der Gestaltung konnte man nur in staunender Begeisterung ausrufen: „Hier ist ein Wunder!" — —

Adelaide Ristori, die noch gegenwärtig großartige Triumphe feiert, war damals bereits hoch in den Dreißigern. Sie soll in ihrer Jugend von blendender Schönheit gewesen sein. Zur Zeit ihres hiesigen Auftretens imponirte sie insbesondere durch die edle, große Gestalt und durch eine gewisse strenge Hoheit in der ganzen Erscheinung. Ihre Sprache war vom herrlichsten Wohllaut, und außerordentlich hervorragend war der mimische Ausdruck, wie die Plastik in den Bewegungen. Lessing's Anforderung in diesem Punkte, daß die Kunst des Schauspielers, als zwischen den bildenden Künsten und der Poesie mitten inne stehend, das Plastische und das Bewegliche vereinen müsse, diese Anschauung von der schauspielerischen Kunstgestaltung würde Lessing in dem Spiele der Ristori verwirklicht gefunden haben. Und in dieser vollendeten, sich niemals verleugnenden Harmonie ihrer Gebilde lag der für mein Gefühl große Vorzug der Ristori vor der Rachel, die man öfter in Parallele zog. Die Italienerin befand sich im Geleite der Grazien, was bei der Französin nicht der Fall war. Die Rachel als Maria Stuart im dritten Acte gegenüber der Elisabeth spielte die Scene mit einer dämonischen Wirkung, daß es den Zuschauer eisig überlief. Im Auge den „Mordblick" des gereizten Basilisken, auf der Zunge den „giftigen Pfeil" — es war das zur Furie gewordene Weib. Die Ristori dagegen machte auch in diesem Stadium der Gereiztheit den Eindruck einer Königin. Sie blieb schön und edel auch im furchtbarsten Zorn und aus den Tönen des wildesten Schmerzes erklang noch immer der rührende Laut inniger Gemüthstiefe.

Legouvé's Medea, in der nichts weiter als der Name an die Antike erinnerte, war für die Ristori insofern von unschätzbarem Werthe, als das Stück ihr eine Reihe von Stimmungen bot, in denen die Künstlerin die Affecte der Liebe, der Freude, des Hasses, der Rache, der Verzweiflung durchlief und alle diese Momente mit der Weihe classischer Schönheit zur Anschauung brachte. Gewiß, wer Zeuge solcher Vorstellung war, der hat etwas Unvergeßliches gesehen.

Adelaide Ristori war eine Lichterscheinung, wie sie mit gleich hellem Glanze nur äußerst selten am Kunsthimmel aufsteigt.

Die Oper stagnirte vollständig in dieser Saison. Frau Fischer-Nimbs hatte sich nach dem Tode ihres Gatten von der Breslauer Bühne vollständig zurückgezogen und ein Engagement in Darmstadt angenommen. Die Direction experimentirte ohne sonderlichen Erfolg. Ich erwähne aus jener Zeit nur einer jugendlichen Sängerin, die als Debütantin am Breslauer Theater auftrat und später zu einem großen Renommée gelangte: Fräulein von Leutner, später Frau von Peschka-Leutner, die als hervorragende Coloratursängerin noch gegenwärtig eine bevorzugte Stellung am Hamburger Stadttheater einnimmt. Sie war eine sympathische, äußerst schmächtige Persönlichkeit, die in Folge körperlicher Gebrechlichkeit nach einem halbjährigen Engagement von der Bühne zurückzutreten genöthigt war. Das sieht man der heutigen Körperfülle der Künstlerin nicht mehr an. — Zwei andere Primadonnen, die in jener Saison die Breslauer Bühne beschritten, eine Dänin, Fräulein Lehmann, und ein Fräulein Uhrlaub, sowie eine graciöse Polin, Frau Hoffmann-Majeranowska, habe ich seitdem nicht mehr nennen hören.

Vor Jahresschluß kam noch eine interessante Schauspiel-Novität zur Aufführung, die, später schnell in Vergessenheit gerathen, zur Zeit doch ein tieferes Interesse anregte. W. Wolfsohn's Schauspiel „Nur eine Seele" gehörte unstreitig zu den werthvollsten Erscheinungen der modernen dramatischen Literatur. Das Stück behandelte die damals noch nicht aufgehobene traurige Institution der russischen Leibeigenschaft, von welcher der Dichter ein brennendes Bild vor Augen führte. Wolfsohn war ein geborener Russe, und in seinem zürnenden Mitgefühl für die Unterdrückten seines Heimathslandes schuf er ein Schauspiel von der ergreifendsten Wirkung, ein Stück, ebenso reich an effectvollen Situationen, wie an tiefen, anregenden Gedanken, fest und sicher in der Charakterzeichnung und bis zum

Schlusse von spannendem Interesse. Für die reine ästhetische Würdigung des Schauspiels jedoch mußte man sich die Frage vorlegen: ob denn ein solcher Kampf mit der Grausamkeit menschlicher Institutionen überhaupt ein geeigneter Stoff für ein dramatisches Gebilde sei? — Die Beantwortung konnte nicht zu Gunsten des Dichters ausfallen und man berief sich nicht mit Unrecht auf Börne, der in seiner Kritik über Raupach's „Isidor und Olga", worin ein ähnlicher Vorwurf behandelt wird, sehr treffend hervorgehoben hat: daß dies ein Conflict sei, in welchem den Kämpfenden eine Mauer gegenüberstehe, kalt und todt, an welcher weiche Menschenschädel zerquetscht werden.

Und in der That mußte man sich am Schlusse des Stückes fragen, was denn eigentlich mit der Rettung dieser „einen Seele" viel gewonnen sei, da die Institution nach wie vor fortbestehe? — Das versöhnende Moment in dem Ausgang konnte nach des Dichters eigener Anmerkung nur darin gefunden werden, daß man die Ueberzeugung von der endlichen Erfüllung der Befreiungsidee davontrug, „denn nichts bleibt unerfüllt, was nothwendig ist." Dieses Wort hat sich denn auch thatsächlich erfüllt. Die Aufhebung der Leibeigenschaft in Rußland ließ nicht mehr lange auf sich warten.

Achtzehntes Kapitel.

„Der Nordstern." Marie Seebach.

Das neue Jahr (1857) brachte im Januar eine vielgenannte, neue Oper: „Der Nordstern" von Meyerbeer. Man hatte der ersten Aufführung mit außerordentlicher Spannung entgegengesehen. Der berühmte Componist hatte ja die Welt daran gewöhnt, jede neue Schöpfung seiner Muse wie ein seltenes Ereigniß zu begrüßen, und eine Meyerbeer'sche Oper war eigentlich schon weltberühmt, noch ehe die ersten Notenköpfe

der Partitur geschrieben waren. Aber schon nach der ersten Aufführung konnte es nicht mehr zweifelhaft sein, daß der Glanz dieses „Nordsterns" nicht lange am Bühnenhimmel strahlen werde.

Die neue Oper war ein ganz unorganisches Werk, was nicht verwundern konnte, wenn man ihre Entstehungsgeschichte kannte. Die musikalische Composition gehörte zum größten Theil dem „Feldlager in Schlesien" an, bekanntlich einer Berliner Gelegenheitsoper. Als solche konnte das Werk unmöglich dem Pariser Publikum vorgeführt werden, und so übernahm Scribe das Geschäft, für eine ältere Musik einen neuen Text zu verfertigen, für den der Componist wiederum einzelne neue Musikstücke schrieb. Und da das Werk nicht für die Pariser große Oper, sondern für die komische bestimmt war, so war man auch genöthigt, sich so viel wie thunlich dem herrschenden Stil der Opéra Comique zu accommodiren, und aus der Mischung so verschiedenartiger Elemente ist der „Nordstern" hervorgegangen — offenbar keine günstigen Bedingungen für die Gestaltung eines echten Kunstwerkes.

Der Text von Scribe war weder durch Orginalität, noch durch erhebliche Komik der Situation hervorstechend, und die Musik machte in der Totalität den Eindruck einer stillosen Composition. Es war kein eigentlicher Lebenston in dem Ganzen. Die massenhafte Behandlung vieler Nummern mit reichen Harmonien und üppiger Instrumentation bildete einen auffallenden Contrast zu den Stücken von leichtfüßigen Rhythmen, die dem Rahmen der komischen Oper angepaßt waren. Auch an musikalischen Gewaltthätigkeiten fehlte es nicht, die sich der Componist wohl in Paris erlauben konnte, gegen die sich aber das deutsche Gefühl entschieden sträubte. So z. B. wenn er den alten preußischen Dessauer Marsch zu einer heiligen Russen-Hymne umstempelte, oder, wenn er im Finale der zweiten Actes zu dem raffinirten Effecte griff, drei Musikcorps drei verschiedene Märsche zu gleicher Zeit spielen zu lassen, daß, während auf der Bühne die Moll-Tonart erklang,

im Orchester eine in Dur hörbar war. In der Theorie, sagte die Pariser Kritik, sei so etwas zwar eine Unmöglichkeit, allein der Erfolg habe bewiesen, daß es ein Wunder d'audace heureuse sei. Bei uns vermochte man aber nur das „Kühne", nicht das „Glückliche" anzuerkennen.

Die hauptsächlichste Schuld an dem schwachen Erfolge der ersten Vorstellung trug indeß die Unsicherheit der Aufführung, eine Unsicherheit, die sich bei den beiden in der Oper beschäftigten Tenoristen sogar in persönlichem Schwanken offenbarte. Es war der Gagetag (16. Januar) gewesen und die beiden Sänger hatten sich in der Weinhandlung gegenüber dem Theatergebäude einen lustigen Tag gemacht. In Folge dieses Vorfalls traf Capellmeister Seidelmann die Anordnung: eine Première niemals wieder auf einen Gagetag anzusetzen. Ob diese Verordnung gegenwärtig am Breslauer Stadttheater noch zu Recht besteht, ist mir unbekannt.

In jener Saison residirte der Prinz Friedrich Wilhelm, der jetzige Kronprinz, als Commandeur des 11. Regiments in Breslau, und der Carneval war überreich an Festlichkeiten aller Art. Inmitten dieser vielen Lustbarkeiten erschien zum ersten Male auf der Breslauer Bühne eine Künstlerin, deren Auftreten wie ein großes, seltenes Fest gefeiert wurde. Die Künstlerin hieß Marie Seebach.

Sie war ein Schauspielerkind (geb. zu Riga im Jahre 1830) und sollte ursprünglich Sängerin werden. Vierzehn Jahre alt, kam sie in Berlin unter die Leitung Heinrich Dorn's, wurde aber bald zu ihrem Leidwesen gewahr, daß ihre Stimme für das Opernfach nicht ausreiche und wandte sich darum dem Vaudeville zu. Ihr erstes Engagement war 1849 in Lübeck im Fache der Soubretten. Geh. Rath Zöllner, der sie in Doberan spielen sah, war der Erste, der sie auf ihre Begabung für das Tragische aufmerksam machte. Doch sie traute sich selber noch nicht. Als sie indeß später bei einem Besuche in Wien auch von Laube in dieser Meinung bestärkt wurde, setzte sie es bei ihrem Engagement am Thaliatheater in Hamburg

unter Director Maurice durch, als „Lorle" und „Gretchen" aufzutreten. Ihr Triumph war ein vollständiger und der erste Schritt auf dem Wege zur Berühmtheit gethan. Der zweite und entscheidende erfolgte bei den Mustervorstellungen in München (1854), wo Dingelstedt die bis dahin in Deutschland völlig unbekannt gewesene Marie Seebach in ersten Rollen vorführte. Wie mit einem Schlage war hiermit ihr Ruf fest begründet und Laube engagirte sie sofort als erste Liebhaberin für das Wiener Hofburgtheater. Nicht zum Vortheile ihrer künstlerischen Laufbahn gab sie schon nach zwei Jahren die Stellung in Wien auf, um eine Gastspielwanderschaft anzutreten, die allerdings von dem reichsten Erfolge begleitet war. Sie durchzog Deutschland nach allen Richtungen, überall mit Gold und Ehren überhäuft.

Breslau blieb in der enthusiastischen Theilnahme für die gefeierte Künstlerin nicht zurück. In nicht ganz drei Wochen trat Marie Seebach vierzehn Mal bei stets ausverkauften Häusern auf und die Direction konnte sogar das freche Wagniß machen, den „Egmont" ohne Beethoven's Musik in Scene gehen zu lassen, um — die Orchesterräume für das Publikum frei zu haben. „Sie haben mit dieser That — schrieb ich in einem offenen Briefe an die Direction — einen tapferen Sinn an den Tag gelegt, der Ihre Genossen auf dem Felde des deutschen Theaters zur lebendigsten Nacheiferung anspornen wird. Denn das Wagniß war nicht gering. Die Versammlung konnte ja beim Anblick des geräumten Orchesters laut und nachdrücklich Beethoven's Ouverture verlangen, die sie immer zu hören gewohnt ist, sie konnte die Musik überhaupt als ein ihr zustehendes verbrieftes Recht beanspruchen, ja, sie konnte sogar Satisfaction für die ihr zugefügte Beleidigung fordern. Sie hat es nicht gethan. Sie fühlte offenbar Respect vor solcher Courage. Halten Sie nur ferner fest daran, und Dame Fortuna wird Ihnen treu bleiben."

Marie Seebach eröffnete ihr Gastspiel mit ihrer damals berühmtesten Rolle, mit „Gretchen" im „Faust". Den ersten

Theil der Rolle, wo Gretchen im vollen Reiz unschuldsvoller Naivetät auftritt, spielte sie mit zauberhafter Wirkung. Das zart gebaute, goldlockige Bürgermädchen mit dem seelenvollen Blick im blauen Auge und dem kindlichen, aber darum nicht unbedeutenden Ausdruck in der Sprache versetzte den Zuschauer gleich von Anbeginn in eine behagliche, wohlthuende Stimmung, und mit dem Wachsen der Gestalt wuchs auch das Interesse des Publikums. Nach der Gartenscene gab es einen Beifallssturm, der die Vorstellung für einige Minuten zum Stillstand brachte. Diese Scene war aber auch in der That die Krone der Leistung. In diesem Liebesgespräch mit Faust entfaltete die Künstlerin das Gefühl der Hingebung mit einer Anmuth und Lieblichkeit von bestrickendem Zauber — ein entzückendes Bild von der goldenen Zeit der ersten, reinen, unschuldsvollen Liebe, die nur zu bald abgeblüht und für immer hingeschwunden sein wird. Aus allen Momenten dieses Liebesgeflüsters leuchtete eine ganz unbeschreibliche Mischung von liebenswürdiger Einfalt und tief leidenschaftlicher Empfindung, — eine Darstellung, die zu dem Höchsten gehört, was die Schaubühne zu bieten vermag.

In der Behandlung des tragischen Theils der Aufgabe ließ Marie Seebach aber schon damals jene Neigung zur realistischen Genremalerei erkennen, die ihr später als virtuose Effecthascherei zum Vorwurf gemacht wurde. Sie brach an der Leiche „Valentins" in ein Weinen und Schluchzen aus, wie es nur jemals in der Wirklichkeit gehört wird, sie malte am Betpult in der Kirche die Verzweiflung ihres Herzens mit Farben, daß den Zuschauer ein furchtbares Grauen überfiel, sie durchwühlte in der Kerkerscene, wo sie davon phantasirt, daß man ihr das Kind genommen, in fliegender Hast das Strohlager — alle solche Momente machten in ihrer erschütternden Wahrheit einen blendenden Effect. Aber das poetische Colorit verlor unter der Einwirkung solcher grellen Schlaglichter unstreitig an der Reinheit des Glanzes. Ich halte die realistische Richtung für vollkommen berechtigt. Nur kann ich ihr in der tragischen Darstellung nicht ein solches Uebergewicht einräumen, daß der sym-

bolische Charakter der Kunstgestaltung dabei gänzlich aufgehoben wird. Die Kunst in ihrer wahren Vollendung, meine ich, soll niemals so weit zur Wirklichkeit herabsteigen, daß wir dadurch um den poetischen Zauber gebracht werden, der gerade darin liegt, daß wir nur ein Bild, ein verklärtes Bild von der Wirklichkeit schauen. Dieser Zauber aber geht entschieden verloren, sobald sich jene realistische Genremalerei des Gegenstandes bemächtigt, die unserer eigenen Phantasie gar keinen Spielraum mehr läßt. Sie führt in der Komödie zur Carricatur in der Tragödie zum grellen Effect.

Das Uebelste an dieser Darstellungsmethode war, daß so Viele, ohne das Genie der Seebach zu besitzen, in derselben Weise zu spielen versuchten. Unter dem jüngeren Geschlecht der Tragödinnen brach eine „Seebach-Manie" aus, von deren Verlauf ich trostlose Geschichten erzählen könnte. Bei Marie Seebach selbst verhielt sich die Sache doch ganz anders. Sie huldigte zwar einer häufig zu weit gehenden Realistik, aber in dem tiefsten Grunde ihres Herzens war sie eine rein ideale Natur, in ihr wohnte eine Künstlerseele, die den höchsten Idealen nachstrebte, und selbst wo sie irrte, war sie immer noch die große bedeutsame Künstlerin. Als solche habe ich sie in einer langen Reihe von Jahren zu würdigen gelernt, wo es mir vergönnt war, an verschiedenen Bühnen ihre Leistungen, und im freundschaftlichen, persönlichen und brieflichen Verkehr ihre sinnigen und geistvollen Kunstanschauungen zu bewundern. Marie Seebach wurde viel nachgeahmt, aber fragt mich nur nicht, wie? — gerade so wie Friederike Goßmann.

Weniger berühmt, als das „Gretchen", für mein Gefühl aber von edlerem Gehalte, war die Leistung der Seebach als „Clärchen" im „Egmont". Es war ein stilvolles Charaktergebilde, ein Mädchen von bezaubernder Unbefangenheit in der freudigen Hingebung an den Mann ihres Herzens, und von edelster Begeisterung und muthvollster Entschlossenheit in dem tiefen Gefühl solcher Liebe — ganz der Schiller'schen Aeußerung über Clärchen's Charakter entsprechend: „Reizend im Zustand der Ruhe, hinreißend und

herrlich im Zustande des Affects." Unvergeßlich ist mir von diesem „Seebach-Clärchen" insbesondere die Scene mit Egmont im 3. Acte geblieben. Das sie in den Armen des Geliebten beseligende Gefühl drang aus ihrer Rede wie der Duft einer aufbrechenden Rose, und etwas unaussprechlich Rührendes lag auf dem von hellster Freude durchglühten Wesen. In gleich unübertrefflicher Art floß in der Abschiedsscene mit Brakenburg das Wort mit einer Innigkeit von ihren Lippen, die das Herz bis in die innersten Tiefen berührte. „Du hinderst nichts — Tod ist mein Theil" — das Wort durchzuckte Mark und Bein.

In solcher überwältigenden Gestaltung zarter und inniger Empfindungen lag unzweifelhaft die specifische Künstlergröße von Marie Seebach, so Bedeutsames sie immerhin auch im Pathetischen leistete. Man konnte dies am klarsten in ihrer Darstellung der „Adrienne Lecouvreur" wahrnehmen. Scribe hatte bei diesem absurden Stücke einen ganz bestimmten, so zu sagen „rachelischen" Zweck vor Augen. Denn als Ausgangs- und Endpunkt dieses Dramas hatte dem Autor einzig und allein die Persönlichkeit der Rachel gegolten, der Gelegenheit gegeben werden sollte, in einem und demselben Stück die Macht ihres tragischen Genies und den Reiz der modernen Salonsprache zu offenbaren, naiv-sentimental und grauenerregend tragisch zu sein. Nach Seiten der zarten Weiblichkeit nun übertraf die deutsche Künstlerin bei Weitem die Französin. Die weichen Gemüthsstimmungen der Rolle wurden von ihr mit einer seelenvollen Anmuth wiedergegeben, die Sinn und Gemüth gefangen nahm. Die Momente dämonischer Leidenschaftlichkeit hingegen machten nur den Eindruck des Anempfundenen und vermochten nicht mit jener Gewalt zu ergreifen, die dem Genius in seiner Unmittelbarkeit eigen ist. In solchen Momenten war sie mehr die große Virtuosin als die reine Künstlerin.

Marie Seebach trat später wieder in ein festes Engagement am königlichen Theater in Hannover, wo sie auch als Vorleserin des Königs Georg bei Hofe in großer Gunst stand. Nach ihrer Vermählung mit Albert Niemann siedelte sie mit

diesem nach Berlin über, und nach erfolgter Scheidung ließ sie sich in Dresden nieder, von wo aus sie noch gegenwärtig Gastspielausflüge unternimmt, von denen in diesen Aufzeichnungen gelegentlich auch die Rede sein soll. Hier sei nur noch Eins hinzugefügt: In den Annalen des deutschen Theaters wird der Name Marie Seebach unvergeßlich fortleben.

Neunzehntes Kapitel.

Karl Devrient. Josef Wagner. Nochmals Bogumil Dawison.

Im Frühjahr erschien zu einem kurzen Gastspiel Karl Devrient, der ältere Bruder Emils, und gleich diesem ein würdiger Erbe des Namens, den ihr Oheim, Ludewig Devrient, mit so unvergänglichem Künstlerruhme begründet hatte. Karl soll in seiner Jugend der Begabtere gewesen sein. Zur Zeit seines Auftretens auf der Breslauer Bühne jedoch machte er nur den Eindruck einer veralteten Ausgabe von Emil. Ein bedeutender Charakteristiker, ließ er bereits Schwung und Elasticität vermissen, wie überhaupt alles Temperament, ohne welches ein „Othello", ein „König Lear" doch nur zu einer verblaßten Darstellung gelangen kann. Der Ton gemüthvoller Biederkeit zum Beispiel, den Karl Devrient als „Lear" anschlug, stimmte ganz und gar nicht zu dem herrischen und jähzornigen Charakter des Königs, wie es in dem Stücke selbst heißt: „Das Beste und Gesündeste in seinem Leben war immer rasch."

Karl Devrient war im Niedergang seiner einstmaligen Größe, und sein Gastspiel verlief unter ziemlich kühler Theilnahme von Seiten des Publikums. Um so tiefer und nachhaltiger war der Eindruck, den Josef Wagner hervorbrachte. Der erste Held und Liebhaber des Wiener Hofburgtheaters war in der Charwoche für blos zwei Vorstellungen nach Bres-

lau gekommen. Aber sie genügten, um den Mann in seiner ganzen Künstlergröße zu zeigen. Einen gleichen „Hamlet" habe ich wenigstens niemals wieder gesehen. Josef Wagner erschien seinem ganzen Wesen nach wie prädestinirt für die Rolle des dänischen Prinzen. Er war von edler Gestalt, und ein tief melancholischer Ausdruck gab seinen Gesichtszügen auch außerhalb der Bühne etwas ergreifend Wehmuthvolles. Hiermit verband er einen gewinnenden Adel der Bewegung und eine Meisterschaft des Vortrages der Rede, die wie ein Feuerstrom von seinen Lippen floß, und so gelang es ihm, wie keinem Zweiten, im Hamlet die rührendste Personificirung der Melancholie über ein verfehltes Leben zu bieten, so recht nach der Charakterisirung Goethe's, wenn er von dem Prinzen sagt: „Hamlet ist eine Taubenseele, auf welche die Last eines Riesen gewälzt wird." Ein Zug fehlte allerdings in dem Wagner'schen Hamletbilde, der Humor der Tollheit, denn der Humor war überhaupt nicht die Sache des Wiener Gastes. Die überwältigende Wirkung seines Hamlet brachte aber jedes Raisonnement zum Schweigen.

Schweigen — ja darin verdiente Josef Wagner gleich Moltke noch als besondere Berühmtheit genannt zu werden. Ein Meister der Rede auf der Bühne, war er außerhalb derselben ein noch größerer Meister des Schweigens. Er konnte stundenlang auf einer und derselben Stelle ausharren, ohne auch nur eine Silbe über die Lippen zu bringen. Ich erinnere mich, ihm einmal in Ischl unter einem schattigen Baume begegnet zu sein, wie in tiefes Nachdenken versunken. Es war gegen Mittag, und ich forderte ihn zu einem Ausfluge in die herrliche Umgegend auf. Er lächelte verneinend, und als ich gegen Abend heimkehrte, fand ich ihn an derselben Stelle, die er bis dahin nicht verlassen hatte. Jetzt schloß er sich mir an, und das einzige Wort, das ich von ihm vernahm, war: „Ein herrlicher Tag!" — — — —

Und nun kam der Schauspieler, der als ein eingewanderter Ausländer sich in einer kurzen Reihe von Jahren zu

solcher Höhe emporgeschwungen, daß er jetzt als gefeierter Triumphator von Ort zu Ort über die deutschen Bühnen zog. Bogumil Dawison kam im April 1857 zu einem längeren Gastspiele nach Breslau. Was er mir im Bewußtsein seiner Kunst im Jahre 1850 gesagt: „Es vergehen keine zehn Jahre und ich spiele in ganz Deutschland vor ausverkauften Häusern und bei erhöhten Preisen" — es hatte sich erfüllt.

Gleich Richard III. hatte er gewissermaßen das stolze Wort: „Ich bin ich selbst" auf seine Fahne geschrieben, und mit der Rolle des „Richard III." eröffnete er auch am 18. April sein Gastspiel.

Gleich dieser erste Abend war von sieghafter Entscheidung. Der Triumph war so vollständig wie nur möglich, der Enthusiasmus hatte auch die Zweifelsüchtigen und Kühlsten fortgerissen. Der Dämon des Künstlers hatte sie Alle in seinen Kreis gebannt. Dawison war eine ausgesprochen dämonische Natur, ein Darsteller, der unbekümmert um jedwede traditionelle Auffassung seine eigenen Wege ging, dabei jede Concession an das blos Gefällige und Idealisirende von sich wies, stets nach energischer, scharfkantiger Zeichnung trachtete, worin er auch die äußerste Grenzlinie nicht scheute, in der Farbengebung nichts Verschwommenes, nichts von des Gedankens Blässe Angekränkeltes duldete, sondern Alles und Jedes vielmehr von des Gedankens Kraft und Fülle gesättigt zur Erscheinung brachte. Was er erfaßte, trug den Stempel des Gewaltigen und Energischen, das reine Gepräge von „ihm — ihm selbst."

Was Wunder, daß ein so gearteter Darsteller gerade als Richard III. eine ganz unbeschreibliche Wirkung hervorbrachte. Hier, wo der Gegenstand schon von Hause aus alles Weichliche und Sentimentale ausschloß, konnte Dawison die ganze Gewalt seiner Eigenart in der tragischen Kunst zur reichsten Entfaltung gelangen zu lassen. Es war eine tragisch-furchtbare Gestalt dieser Richard, furchtbar und dämonisch von dem ersten Momente an, wo er mit teuflischem Hohn erklärt, er sei gewillt, ein Bösewicht zu werden, bis zu dem letzten, verzweif-

lungsvollen Ruf: „Ein Pferd! ein Pferd!“ der seinen völligen Untergang bezeichnet. Die ganze Reihenfolge der Scenen, in denen sich die Nemesis der Geschichte an diesem grandiosesten aller Despoten erfüllt, war eine ununterbrochene Kette von Momenten, deren unvergleichlich charaktervolle Darstellung den Zuschauer mit wahrhaft dämonischer Gewalt in den Kreis des schuldbeladenen Tyrannen bannte. Noch ist es mir gegenwärtig, als wäre es von gestern, wie teuflisch beredt schon die bloße Erscheinung dieses Richard zu Beginn des Stückes war, wie diabolisch sein Hohn in dem Monologe nach der Brautwerbungsscene, wie erschreckend wild sein Verhalten in der Scene mit Hastings, wie gewaltig despotisch in der mangelnden „Gebelaune“ gegenüber Buckingham, und vollends die stürmische Unruhe und der wilde Trotz, da er gegen Richmond in's Feld zieht, und die schreckensvolle Selbstvernichtung in dem kurzen Angstruf: „Ist hier kein Mörder?“ — Lebendig vor Augen stand in solcher Darstellung das Bild, wie es Schiller von der Tragödie fordert, als „das große, gigantische Schicksal, welches den Menschen erhebt, wenn es den Menschen zermalmt.“

Eine vielgerühmte Leistung Dawison's war nächst dem Richard sein „Mephisto“ im Faust. Ich kann indeß nicht sagen, daß diese Rolle einen tieferen Eindruck auf mich gemacht hätte. Allerdings ist hierbei das Eigenthümliche der Aufgabe mit in Betracht zu ziehen. Goethe's Mephistopheles ist ein Phantasiegebilde, das sich nach meiner Meinung vollständig wieder auch nur durch die Phantasie decken läßt; der sinnlichen Bühnendarstellung wird dies niemals gelingen. Wäre Mephisto nichts weiter als der mythische Teufel, so könnte sich der Darsteller leicht damit zurecht finden: ein Ungeheuer mit Schweif und Hörnern und das Bild wäre fertig. Allein der Goethe'sche Mephisto ist eine Mischung vom alten Volksteufel und dem modernen Begriff des Bösen, eine Mischung von der individuellen Gestalt des sagenhaften Satans des Mittelalters und der philosophischen Abstraction des Bösen, als eines metaphysischen Princips. Die dichterische Kraft hat nun diese

wunderbare Verbindung in der großartigsten Weise zu Stande gebracht, der Bühnenkünstler aber reicht mit seinen Mitteln für eine solche Aufgabe nicht aus, da er nicht, wie der Poet, blos für die Phantasie, sondern für die sinnliche Anschauung zu gestalten hat, die stets nur in realen Persönlichkeiten eine volle Befriedigung finden kann. Alle Anstrengungen der deutschen Schauspieler, Goethe's Mephisto darzustellen, sind daher eigentlich auch nur Versuche geblieben, an denen man Einzelnes, niemals aber das Ganze bewundern konnte. Ich habe von Seydelmann an die berühmtesten Schauspieler und eine ganze Schaar minorum gentium in der Rolle gesehen — das Resultat ihrer Bemühungen ist mir aber stets zweifelhaft erschienen, und Dawison's Leistung machte keine Ausnahme.

Als Basis für seine Auffassung schien der Künstler die Worte des „Herrn" im Prolog genommen zu haben:

„Von allen Geistern, die verneinen,
„Ist mir der Schalk am wenigsten zur Last.
„Des Menschen Thätigkeit kann allzuleicht erschlaffen,
„Er liebt sich bald die unbedingte Ruh;
„Drum geb' ich gern ihm den Gesellen zu.
„Der reizt und wirkt, und muß, als Teufel, schaffen."

Der Schalk, der reizt und wirkt — der war Dawison's Mephisto. Ein lustiger Teufel, stets munter, frisch, unterhaltend, sprühend von Witz und Geist, überall scharfe Lichter aufsetzend — wobei die Figur aber häufig in's Possenhafte umschlug. Der Schalk überwog so sehr, daß der Teufel fast ganz in Vergessenheit gerieth.

Eine Gestalt, wie in Erz gegossen, war Dawison's „Carlos" in Goethe's „Clavigo". Wie er diese im Ganzen ja eigentlich unsympathische Figur veranschaulichte, erhielt sie eine Lebenswahrheit von hinreißender Wirkung. Sein ganzes Wesen drückte die imponirende Festigkeit und Unbeugsamkeit eines abgeschlossenen Charakters aus, und andererseits war seine Art wieder so leicht und ungezwungen, wie man dies nur an einem weltklugen, erfahrenen Manne wahrnimmt. Auf das Sorgfältigste war jeder spöttische Ton vermieden, wodurch das Bild leicht in eine falsche

Beleuchtung gerückt werden konnte, und nur ein leichter Anflug von Sarkasmus gab der verstandeskühlen Rede eine gewisse pikante Würze.

Neben solchen hervorragenden Rollen hatte Dawison auf seinem Repertoire auch einige kleinere, die als Genrebilder ganz vollendete Cabinetstücke waren. Mit Entzücken gedenkt man noch heute aller Orten namentlich seines „Bonjour" in Holtei's „Wiener in Paris", wobei ich in Parenthese der rühmlichen That gedenken will, daß Dawison damals, als das Tantième-Gesetz noch nicht erlassen war, bei allen seinen Gastspielen den Theaterdirectionen die Bedingung stellte, daß von seinen Vorstellungen in Holtei's Stücken eine Tantième an den Dichter gezahlt werden müsse. Der Ertrag fiel nicht gering aus.

Dawison verhalf mit seinem unvergleichlichen Bonjour dem schon halb vergessenen Holtei'schen Liederspiel zu einem neuen, frischen Leben. Dieser invalide Franzose mit seiner liebenswürdigen Heiterkeit, seinem prächtigen Humor, seiner galanten Manier, seiner militärischen Keckheit, seinem lauteren Französisch und seinem einschmeichelnden Gesang — dieser alte einäugige Franzose hatte es Jung und Alt angethan, und es fehlte nicht viel, daß eine ganze Vorstellung von dem enthusiasmirten Publikum jedesmal da capo verlangt worden wäre. Die Leistung war ein glanzvoller Beweis, daß ein echter Künstler auch im Kleinen groß sein kann. „Richard III." und „Bonjour" konnten als die Grenzmarken in des Künstlers weit umfassendem Repertoire angesehen werden.

Dieses Repertoire zeigte ihn von einer wunderbaren Versatilität und Vielseitigkeit. Heute ein gewaltiger Held in einer Shakespeare'schen Tragödie, morgen ein liebenswürdiger Veteran in einem Holtei'schen Singspiel, heute ein vornehmer Intriguant, morgen ein biederer Ehrenmann, heute ein Erzbösewicht, morgen ein gemüthlicher Humorist, heute ein glatter Höfling, morgen ein derber Kraftmensch, heute ein Lumpensammler, morgen ein Gracioso. Das machen nun freilich viele andere auch, aber sie wechseln meist nicht viel mehr als das Kleid. Dawison war

jedesmal ein vollständig Anderer und vollzog die Wandlungen mit einer Vertiefung der Charakter-Eigenthümlichkeiten, die stets auf's Neue Bewunderung und Theilnahme abgewann.

Eines war ihm versagt — der Liebesheld lag außerhalb seines Kreises, und sein „Hamlet" ließ diesen Mangel am stärksten empfinden. Die bedeutsame, tief innerliche Beziehung Hamlet's zu Ophelia trat in Dawisons Vorstellung vollständig in Schatten. Man bewunderte die Originalität und Selbständigkeit der Auffassung, die ganz und gar von dem traditionellen Ideal abwich, das sich durch einen Baison, einen Emil Devrient, einen Josef Wagner auf der deutschen Bühne eingebürgert hatte, man bewunderte diesen eigenartigen Hamlet, aber man konnte mit ihm nicht sympathisiren.

In dieser Selbständigkeit jedoch, mit der Dawison, unbekümmert um Tradition und Herkommen, jede Rolle neu zu gestalten suchte, lag unstreitig eine der hauptsächlichsten Ursachen seiner erstaunlichen Popularität und seiner ganz eminenten Erfolge. Dieselben waren fast ohne Beispiel in der Geschichte des Theaters. Weit über ein Jahrzehnt hinaus galt ein Gastspiel Dawison's aller Orten als ein epochemachendes Ereigniß. Sobald sein Name auf dem Theaterzettel genannt war, stürmte die Bevölkerung aus allen Klassen und Ständen in das Theater, unbekümmert um erhöhte Preise und selbst trotz des Umstandes, daß mit dem Gaste zumeist nur alte, oft gesehene Stücke zur Aufführung gelangten. Leicht begreiflich, daß er schließlich sein festes Engagement am Dresdener Hoftheater quittirte und sich vollständig dem Gastspiel-Teufel übergab — nicht zu seinem Heile, wie der Ausgang lehrte. Er wurde der eigentliche Heros des Gastspiels, und das Spielen auf halbe Einnahme, was jede Theaterdirection in früherer Zeit als etwas Blödsinniges erachtet hätte, ist durch Dawison eingeführt worden.

Nach Breslau kam er öfter und gern. Von den zahlreichen Rollen, worin ich ihn gesehen, will ich nur noch zweier gedenken, die nicht zu den üblichen Paraderollen gehörten und die er nur selten spielte. Mir jedoch sind sie als höchst denk-

würdig in Erinnerung geblieben. Es waren dies: „Marinelli" in Lessing's „Emilia Galotti" und „Wallenstein" in „Wallenstein's Tod". Meine Ansicht über den Charakter Marinelli's mag von Manchem als irrthümlich bekämpft werden, aber ich habe mich niemals von der gegnerischen zu überzeugen vermocht: daß Marinelli ein dämonischer Bösewicht, ein durch besondere Geistesgaben hervorstechender Charakter sei. Ich halte just das Gegentheil für das Richtige, und Lessing, meine ich, hat zur Geißelung des despotischen Herrscherthums mit voller Absicht gerade einen so gänzlich hohlen, armseligen Charakter wie diesen Hofmann geschaffen, der nichts weiter als Schmeichler, Verführer und Kuppler ist, nichts weiter als ein serviler Fürstendiener, das entsetzliche Bild eines vornehmen Knechtes despotischer Regenten.

So hatte ich mir den „Marinelli" stets gedacht, und so fand ich ihn zu meiner freudigen Bewunderung in Dawison's Darstellung zum ersten Male verkörpert vor mir. Er spielte die Rolle von Anfang bis Ende mit einer so bezeichnenden Effectlosigkeit, daß er gerade damit einen ganz unglaublichen Effect erzielte. Man mußte bei dieser Darstellung an jene bewundernde Aeußerung Lessing's über Eckhof denken, die er nach dessen Spiel als „Dorimond" in der „Cänie" that: „Wer hat den Mann gelehrt, mit ein paar erhobenen Fingern, hierhin und dahin bewegt, mit einem einzigen Kopfdrehen uns auf einmal zu zeigen . . . .

Tot linguae quot membra viro.

Ja, so mußte man auch bei diesem Marinelli Dawison's ausrufen: Wer hat den Mann gelehrt, mit einer Handbewegung, mit einem Kopfdrehen, mit einem Blick, mit einem Ton, kurz mit den leisesten Andeutungen in Gang, Haltung, Sprache und Gestikulation das vollständige Bild eines Menschen so unauslöschlich in unsere Seele zu prägen? —

Unauslöschlich! Und doch hatte der Mann im Verlaufe des ganzen Abends kaum ein lautes Wort gesprochen, nicht eine auffallende Bewegung sehen lassen. Indeß tot linguae quot

membra viro — die geringste Bewegung, die unscheinbarste Geste schien den geheimsten Regionen des Charakters zu entspringen, Alles schien sich wie eine unabwendbare Nothwendigkeit aus dem Wesen dieser bestimmten Individualität zu ergeben. Unauslöschlich blieb dieses Urbild des vornehmen Lakaienthums in meiner Erinnerung eingegraben.

Die letzte Rolle, in der ich Dawison auf der Bühne sah, war „Wallenstein" in „Wallenstein's Tod", und sie war wohl auch die letzte, die er in sein Repertoire eingefügt hat. Bei der ausgeprägten Realistik, der Dawison im Allgemeinen anhing, konnte es kaum überraschen, daß seine Charakterzeichnung eine wesentliche Lücke aufwies, daß der Gestalt nämlich das *träumerische Wesen* fehlte, das ihr ein so ganz eigenthümliches Relief giebt. Es ist dies unzweifelhaft ein tief tragischer Zug, daß der Held im blinden Vertrauen auf die Sterne wie ein Nachtwandler am Rande des Abgrundes dahinschreitet, ohne die ihn bedrohenden Gefahren zu sehen. Ein energischer, Alles überschauender Feldherr, führt er zugleich ein Traumleben, das ihn in's Verderben stürzt. Diese echt poetische Intention war in Dawison's Darstellung kaum angedeutet. In allem übrigen stand er auch als Wallenstein auf der Höhe der Aufgabe, trotz ihrer ungewöhnlichen Schwierigkeiten, und trotzdem daß gerade diese Rolle wie kaum eine zweite in den Motiven complicirt und verwickelt ist. Dämonische Herrschsucht, Sternenglauben, soldatische Härte, zartes Freundschaftsgefühl, bald Neigung zu tiefsinniger Grübelei, bald zu docirender Mittheilsamkeit, alle diese Momente kreuzen sich in der Natur der Schiller'schen Helden, und auch dem begabtesten Schauspieler wird es hier nicht leicht, den Schwerpunkt für eine volle, geschlossene Persönlichkeit in der Darstellung zu gewinnen. Dawison bot diesen Schwerpunkt in einer gewissen *erhabenen Einfachheit*, mit der er die Rolle ausstattete. Sobald er auf der Bühne erschien, gewann man den Eindruck, einen Helden vor sich zu haben, der das volle Bewußtsein der Unfehlbarkeit in sich trägt. Wenn er sich herbeiließ, seiner Umgebung den Glauben an die Sterne zu

predigen, so geschah dies mit jenem Anflug gemüthlicher Herablassung, die keinen Widerspruch erwartet; wenn er im Culminationspunkt der Handlung die Kürassiere zu überreden suchte, so war er in jedem Wort gewaltig und bedeutend, ohne irgendwie theatralisch zu werden, und wenn er im letzten Acte über den verlorenen Freund klagte, so war es herzerschütternd, ohne daß der Darsteller selbst in Weichlichkeit verfiel.

Wie auf der Bühne, so war Dawison auch im persönlichen Verkehr außerordentlich anregend und schlagfertig. Aber bei seiner hochgradigen nervösen Reizbarkeit war nicht gut, „mit ihm Kirschen essen". Er war aufbrausend und jähzornig und ließ sich bei Differenzen mit den Theater-Vorständen zu mancherlei übereilten Schritten fortreißen. Für bedrängte Collegen aber hatte er stets ein weiches Herz und eine offene Hand. Von seiner Schlagfertigkeit im Repliciren bei Streitfragen hier nur ein kurzes Beispiel. Bei einem Wortwechsel mit dem General-Intendanten der Dresdener Hofbühne, Grafen Lüttichau, rief ihm dieser die Worte zu: „Aber, Herr Dawison, Sie vergessen wohl ganz, mit wem Sie sprechen." — „O nein, Excellenz", — lautete die Replik, „ich spreche mit dem Pächter meines Talentes!"

Zwanzigstes Kapitel.

„Ein Tag in Rußland." Zweites Wiener Gesammtgastspiel. Friederike Goßmann.

Die Oper brachte in jenem Frühjahr 1857 ein neues Werk von Heinrich Dorn: das zweiactige Singspiel „Ein Tag in Rußland". Das Libretto war eine Bearbeitung „nach dem Französischen". Es war aber nur nach und nicht gleich dem Französischen. Die Grundidee, eine Art Zähmung einer Widerspenstigen, hatte als Grundlage für eine komische Oper gewiß viel Fruchtbares. Aber die Ausführung erwies sich als

schwerfällig und unbeholfen, und nur ein so talentreicher und gewiegter Componist wie Dorn konnte die Hemmnisse eines solchen Textbuches zum Theil wenigstens glücklich überwinden.

Das Werk war bereits früher im Berliner Opernhause als „dreiactige komische Oper" gegeben worden, während es sich in Breslau als „zweiactiges Singspiel" ankündigte. Die Kürzung um einen Act war unstreitig zum Vortheil des Ganzen vorgenommen; die Aenderung des Titels änderte an der Sache so gut wie nichts. „Singspiel" war in früheren Zeiten die allgemeine Bezeichnung für die Oper überhaupt, und selbst Mozart's „Don Juan" trug den Titel „Singspiel". Dem neueren Gebrauch des Wortes aber entsprach das Dorn'sche Werk als „Singspiel" insofern nicht, als es nach Anlage und Aufbau die größeren Verhältnisse der Oper aufwies. Der anspruchslosere Titel konnte daher nur als eine Apellation an die Nachsicht des Publikums angesehen werden; in der Sache selbst hatte man es mit einer komischen Oper im französischen Genre zu thun. Eine Reihe fließender, gefälliger Gesangsnummern und eine treffliche Instrumentation von munterem, heiterem Geplauder verschafften der (sehr mittelmäßigen) Aufführung unter persönlicher Leitung des Componisten einen succès d'estime. Im Ganzen aber verlief der „Tag in Rußland" wie ein ziemlich kühler Theaterabend in Breslau.

Bescheiden und noch kaum genannt, erschien um die Pfingstzeit ein Sänger auf der Breslauer Bühne, der in nicht zu langer Zeit einen europäischen Ruf erlangen sollte: Theodor Wachtel. Er kam von Hannover in Gesellschaft der Coloraturjängerin Auguste Geisthardt und des Buffosängers Düffke und fesselte bereits damals die Aufmerksamkeit der Theaterfreunde durch sein Organ, das sich durch Weichheit und Wohllaut auszeichnete. Man nahm seine Leistung als „Postillon von Lonjumeau" mit Wohlgefallen auf und amüsirte sich ganz besonders über die Knall-Effecte, die er mit der gewandten Führung der Peitsche hervorbrachte. Niemand aber mochte ahnen, daß dieses Peitschenknallen noch nach Jahrzehnten so riesige Wirkungen

ausüben wird. Ich werde Gelegenheit haben, auf die wunderbare künstlerische Entwickelung Wachtel's, wie auf seine großartigen Triumphe des Genaueren einzugehen. Im Augenblick drängt es mich, von dem genußreichsten Ereigniß jener Sommersaison zu sprechen, von dem Wiener Gesammtgastspiel, das nach dem großen Erfolge des vorigen Jahres auf's Neue in Breslau einkehrte. Die gastirende Gesellschaft gehörte auch diesmal dem Personal des Hofburgtheaters an, aber im Gegensatz zum Vorjahre waren es diesmal die Repräsentanten des Lustspiels, die für das Unternehmen gewonnen waren. La Roche, Fichtner, Baumeister und die Fräuleins Boßler und Goßmann bildeten das zweite Wiener Gesammtgastspiel im Stadttheater zu Breslau.

Es blieb in seinen Erfolgen hinter dem ersten nicht nur nicht zurück, sondern übertraf es noch in Hinsicht der Zahl der Vorstellungen, die trotz versengender Julihitze die Ziffer achtzehn erreichten. Das Repertoire bestand zum größten Theil aus älteren, bekannten Stücken, wie: „Das letzte Mittel", „Die Schule der Verliebten", „Der Ball zu Ellerbrunn", „Erziehungsresultate", „Ich bleibe ledig", „Tagebuch", „Bekenntnisse" 2c. und brachte nur eine Novität von Belang, die aber, wie man zu sagen pflegt, „die Suppe fett machte". Das neue Stück hieß „Die Grille" von Charlotte Birch-Pfeiffer.

Wie Brachvogel in Lud. Dessoir einen prädestinirten „Narziß", so hatte Charlotte Birch-Pfeiffer in Friederike Goßmann eine Repräsentantin der „Grille" gefunden, die dem Stücke ganz ungeahnte Erfolge verschaffen sollte. Das Naturell dieses jungen, kleinen Mädchens von zierlichem Wuchse war von einem ganz eigenartigen Zauber. Als unschuldsvolles Kind (Ida von Düthelm) in dem Lustspiele der Frau von Weißenthurn „Das letzte Mittel" hatte Friederike Goßmann durch die naturwüchsige Naivetät und den gesunden Humor ihres Spiels die volle Eigenthümlichkeit eines Originals offenbart, und das Interesse des Publikums steigerte sich von Rolle zu Rolle. Bald war dieses jüngste Mitglied der Wiener Künstlergesellschaft der

eigentliche Mittelpunkt derselben und war zum enfant chèri des Publikums geworden. In Allem, was sie spielte, zeigte sich ein sprühendes Leben, ein fortwährendes geistiges Aufblitzen in Blick und Geberde, eine übermüthige Laune, ein drolliges, mitunter bizarres Wesen, daß der Zuschauer fortwährend in Athem erhalten wurde. Als „Fanchon Fadette" in der „Grille" erreichte das selten begabte Mädchen den Höhepunkt ihrer Triumphe. In dieser Rolle zeigte Friederike Goßmann, daß sie nicht blos auf die Lachmuskeln, sondern auch auf das Gemüth der Zuhörer die tiefste Wirkung hervorzubringen vermochte. Mit einem wunderbaren Instinct für das Natürliche und Ungekünstelte im Ausdruck verband sie ein scharfsinniges und geistvolles Erfassen des Kerns einer Rolle, wie dies einer bloßen Naturalistin, auch der genialsten, niemals ganz gelingen kann. Die Rolle der „Grille" war eine Aufgabe, in der alle ihre Vorzüge zur glänzendsten Geltung kamen. Ohne alle Ostentation entwickelte sie die Gestalt der „Fanchon Fadette" von Stufe zu Stufe in so maßvoll vermittelten Uebergängen, daß die Wandelung der wilden abstoßenden Grille in das liebliche, anmuthige Mädchen, das alle Herzen gewinnt, sich fast unmerklich vor dem Auge des Zuschauers vollzog. Störrisch, höhnisch, herb und koboldartig im ersten Acte, verbittert und zornflammend über die ihr angethane Schmach im zweiten, freudig bewegt aber zugleich ernst und maßvoll im dritten, da sich ein Herz in Liebe ihr zuwendet, voll edler Resignation im vierten, wo sie freiwillig den Schmerz der Trennung auf sich nimmt, und demuthsvoll am Schlusse, obwohl die höchsten Wünsche ihres Herzens in Erfüllung gehen, — so entwickelte Friederike Goßmann die Rolle zu einem künstlerischen Gebilde, das den Zuschauer bald zur heitersten Stimmung, bald zu Thränen tiefer Rührung fortriß. Einen unvergänglichen Eindruck machte mir unter Anderem ihre Ausführung des Schattentanzes am Schlusse des ersten Actes. Das war nicht blos effectvoll, das griff in die Seele. Man fühlte alle Schauer tiefster Rührung, dieses verkannte, mißachtete Geschöpf so wilde Lust mit einem Schatten-

gebilde treiben zu sehen, da sich gerade in solcher Lust der Ausdruck bittersten Schmerzes über ihre Vereinsamung kundgab.

Friederike Goßmann feierte ein paar Jahre die unerhörtesten Triumphe auf allen deutschen Bühnen, entsagte aber viel zu früh für ihren Ruhm und auf dem Höhepunkt desselben der öffentlichen künstlerischen Thätigkeit, um in ein Liebes- und Ehebündniß mit dem Grafen von Prokesch-Osten, einem Sohne des berühmten österreichischen Diplomaten, zu treten. Eine vorzügliche Hausfrau, hat sie darum aber nicht aufgehört, Künstlerin zu sein. Als ich sie vor kurzem (1879) auf ihrer reizend gelegenen Villa in Gmunden nach fast zwanzigjähriger Zwischenzeit wiedersah, da konnte ich mich überzeugen, daß die einstmalige Geistesfrische, Liebenswürdigkeit und Grazie ihr bis zum Augenblick zu eigen geblieben sind. In Gemeinschaft mit ihrem Gatten, der sich mit wissenschaftlichen und schriftstellerischen Beschäftigungen befaßt, pflegt sie vorzugsweise künstlerische Interessen und ihr Haus macht nach seiner ganzen Einrichtung den Eindruck eines kleinen Musentempels. Auf der Gräfin ruht noch immer der bezaubernde Reiz der ehemaligen Künstlerin.

In Gmunden traf ich auch den Nestor der deutschen dramatischen Künstler, den ehrwürdigen Karl La Roche, der die Last seiner fünfundachtzig Jahre mit außergewöhnlicher Rüstigkeit trägt. Er gedenkt gern der Erfolge, die er bei dem Gesammtgastspiel in Breslau davontrug, zu dem ich nach dieser kurzen Abschweifung wieder zurückkehre.

Karl Ritter von La Roche, der erste „Mephisto" in Deutschland, der die Rolle noch unter Goethe's eigener Anleitung studirte, trat bei dem Gesammtgastspiel in Breslau meist nur in secundären Rollen auf. Aber sie wurden unter seinen Händen zu ersten. Seine hervorragende Größe zeigte er in der Meisterschaft der Charakter-Zeichnung. Er verstand es, ohne sich viel auf das Coloriren der Details einzulassen, eine Figur mit ein paar Umrissen in einer Klarheit und Bestimmtheit zu zeichnen, daß man ein Bild von den reinsten, charaktervollsten Formen erhielt. Der alte „Hippolit von Biberstein" in dem Blum'schen

Lustspiel „Ich bleibe ledig" war bei aller Einfachheit der Darstellung der prägnanteste Ausdruck einer verknöcherten Vergangenheit, eine Erscheinung, an der jeder Zug das Gepräge schärfster Charakteristik trug. — Von der Feinheit künstlerischen Schaffens zeugte insbesondere La Roche's Darstellung des „alten Klingsberg" in dem Kotzebue'schen Lustspiel „Die beiden Klingsberg". Um den widerwärtigen Eindruck dieses alten Libertin abzumildern, behandelte er ihn als einen liebenswürdigen Humoristen, dessen Begriffe von Tugend und Frauenehre allerdings ziemlich weit sind, der im Ganzen aber nur auf Kurzweil und Unterhaltung ausgeht und mit der Verfolgung der Tugend eigentlich niemals rechten Ernst macht. In diesem Sinne war es ein trefflicher Zug, daß La Roche an der Stelle, wo Klingsberg von seiner verstorbenen Frau spricht, einen innigen, gefühlswarmen Ton anschlug, der die bessere Natur des Wüstlings erkennen ließ, während er sein cynisches Wesen in so viel Noblesse und Bonhomie einkleidete, daß die Gestalt ein überaus freundliches, liebenswürdiges Ansehen gewann. — Eine Meisterleistung ersten Ranges schuf der Künstler in einem neuen Stück „Ein Wohlthäter" von Franz Nissel, dem Wiener Dichter, der im Jahre 1879 für sein Trauerspiel „Agnes von Meran" neben Wilbrandt und Anzengruber mit dem Schillerpreis gekrönt wurde. „Ein Wohlthäter" jedoch fand keinen Anklang, es machte den Eindruck einer kühlen verstandesmäßigen Combination, an der nur wenig von poetischer Begeisterung und lebhafter Phantasie zu merken war.

Karl Fichtner, von den Wienern „unser Schatz" genannt, hatte als Lustspiel-Liebhaber und Bonvivant kaum seinesgleichen. Die Vertreter dieses Faches sind von jeher und bis zur Stunde sehr dünn auf der deutschen Bühne gesäet. Den Meisten fehlt die Natürlichkeit und Vornehmheit in Sprache und Benehmen, sie sind meist zu viel komödiantenhaft und theatralisch, um ein treues und edles Abbild der Wirklichkeit geben zu können, wie es das Lustspiel und Conversationsstück erfordert, wenn es anders eine künstlerische Illusion hervorbringen soll. Das war nun bei Karl Fichtner nicht der Fall. Trotz der fünfzig Jahre, die

er damals bereits überschritten, machte er den Eindruck eines jungen Mannes, der die liebenswürdigen und humoristischen Bonvivants ohne alle Effecthascherei fließend, fein nüancirt, voll Maß und Tact zur Anschauung brachte.

Eine reizvolle Ergänzung fand der unvergleichliche Lustspiel-Liebhaber an Fräulein Boßler, die bei ihrer vornehmen Haltung, dem lebhaften und edlen Gesichtsausdruck, wie der schelmischen Beredtsamkeit des Blickes ganz vorzüglich für die Repräsentation anmuthiger Salondamen geeignet war. Sie hat, gleich der Goßmann, der Bühnenthätigkeit früh entsagt und ist die Gattin des Barons von Bruck geworden, eines Sohnes des vielgenannten österreichischen Finanzministers.

Fichtner ist lange todt. Bernhard Baumeister aber, der durch seine gesunde, frische Natürlichkeit und seinen prächtigen Humor in diesem zweiten Gesammtgastspiel noch lebhafteres Interesse als in dem ersten erregte, wirkt noch gegenwärtig am Hofburgtheater unter allseitiger Anerkennung von Seiten des Wiener Publikums.

Einundzwanzigstes Kapitel.

Der Theaterpachtverein. Getäuschte Erwartungen. Ein Preisstück. Jenny Lind. Heinrich Marr.

Mit dem Abschluß des genußreichen Wiener Gesammtgastspiels trat die übliche Sommerstille ein, die aber in diesem Jahre früher als sonst durch die brennende Frage unterbrochen wurde: Wer wird in der nächsten Saison die Direction des Breslauer Stadttheaters übernehmen?

Die Frage war im eminentesten Sinne des Worte eine brennende geworden. Der Antrag des Theater-Actien-Vereins, des damaligen Eigenthümers des Stadttheaters, die provisorische Verwaltung des Stadtkämmerers Friebös in eine definitive übergehen zu lassen, war von der Behörde zurückgewiesen und das

Directorium des Vereins aufgefordert worden, das Institut vom 1. October ab einer anderen Leitung zu übergeben. Welche Motive den Ober-Präsidenten von Schleinitz, bei dem allein die Entscheidung lag, zu diesem rigorosen Verfahren bestimmt haben mochten, hat man so recht nie erfahren können. Rein künstlerischer Natur konnten sie schwerlich gewesen sein, denn Herr von Schleinitz kannte das Theater nicht viel mehr als vom Hörensagen. Er besuchte eine Theatervorstellung nur in den allerseltensten Fällen, seine Abneigung gegen das Institut war kein Geheimniß, und doch war er der einzige Befehlshaber für ganz Schlesien in Sachen des Theaters. Ein milder, freundlicher und jedem Anliegen zugänglicher Mann, war er in Sachen des Theaters meist von unbeugsamer Härte, und seinem beharrlichen Widerstand allein war es zuzuschreiben, daß Breslau bis zum Jahre 1870 kein zweites Theater erhalten konnte. Im Interesse Friedrich Rieger's, der sich um die Concession zu einem zweiten Theater bewarb, hielt ich Herrn von Schleinitz einmal einen eingehenden Vortrag über den Gegenstand. Er hörte mich sehr aufmerksam an, sagte mir auch einige verbindliche Worte, der Schlußsatz aber lautete: Ich ertheile keine zweite Concession — und dabei verblieb es. Die Omnipotenz des Ober-Präsidenten war in diesem Punkte auch durch keine Recurse an das Ministerium zu brechen.

Die Affaire Fribös nahm denn auch den vorerwähnten Verlauf. Als am 1. October von Seiten des Theater-Actien-Vereins kein neuer Director gestellt war, ließ die Behörde einfach das Stadttheater schließen. Breslau war ohne Theater und ein Kunstpersonal von 230 Mitgliedern ohne Brot.

Die hauptsächlichste Ursache dieser traurigen Situation war der nach dem Tode des Dr. Nimbs begangene arge Mißgriff, das Theater probeweise auf ein Jahr zu vergeben. Die Leitung eines mit so vielfachen Interessen verschlungenen Instituts „auf Probe" anheimgeben, ist ein Experiment auf Kosten des Publikums. Das Vereinsdirectorium mußte wissen, daß eine Theaterverwaltung für ein Jahr die schlimmsten Miß-

stände und Verwickelungen in Bezug auf den gesammten Haushalt, wie auf die Künstlerengagements im Gefolge haben werde. Um der augenblicklichen Noth des brotlos gewordenen Personals abzuhelfen, wurde demselben von Seiten der Behörde gestattet, durch vier Wochen auf eigene Rechnung zu spielen. Die Leitung dieses einmonatlichen Provisoriums wurde dem Kapellmeister Seidelmann und den Regisseuren Fr. Rieger und Dr. Förster (gegenwärtig Director des Leipziger Stadtheater) übertragen.

Die Noth war groß, die Hilfe aber nah. Auf Anregung des leider zu früh verstorbenen Eisenbahndirectors Lewald bildete sich ein Consortium von vermögenden und angesehenen Männern, um das Breslauer Stadttheater auf eigene Rechnung und Gefahr in Pacht zu nehmen. Der Gedanke war unstreitig als ein recht glücklicher zu bezeichnen. Denn das Grundübel des Verpachtungssystems, daß die Pächter im Allgemeinen die edleren Kunstinteressen in Rücksicht auf ihren Beutel nur in seltenen Fällen zu fördern vermögen, dieses Uebel war bei der neu geschaffenen Association als von vornherein ausgeschlossen zu betrachten. Die Männer des „Theaterpachtvereins", wie sich das zusammen getretene Consortium nannte, hatten keinerlei gewinnsüchtige Absicht im Auge, sondern vielmehr die Hebung des Instituts als das alleinige Ziel ihrer Bestrebungen an die Spitze ihres Programms gestellt. Zu dieser Wendung konnte man das Theater nur beglückwünschen. Dasselbe kam am 1. November unter die Verwaltung des vorerwähnten Pachtvereins, der die technische und artistische Direction in die Hände des bisherigen Regisseur Fr. Schwemer legte, der zugleich auch Träger der behördlichen Concession war.

Wenn jemals, so war mit dem Inslebentreten des „Theaterpachtvereins" für das Breslauer Stadttheater die Gelegenheit gegeben, sich zu einem wirklichen Kunstinstitut emporzuarbeiten. Bei einem Vereine, von dem man überzeugt war, daß er keinerlei gewinnsüchtige Absichten verfolge, konnte zunächst das Publikum sicher sein, nicht blos für Speculations-Unternehmungen ausge-

beutet zu werden, während das Kunstpersonal seinerseits auf Liberalität in der Honorirung seiner Verdienste rechnen durfte. Ueberdies konnte bei dieser Sachlage auch die Kritik von dem Drucke der ewigen Rücksichten frei aufathmen, die sie jedem Pächter gegenüber wohl oder übel gewähren mußte, dem das Theater nur ein Gewerbe war. Der Gewerbsmann, als welchen man den Theaterpächter doch ansehen mußte, hatte nicht ungerechtfertigten Anspruch auf Nachsicht in der Beurtheilung seiner Verwaltungsmaßregeln, da man billigerweise von ihm nicht verlangen konnte, seine gewerblichen Interessen denen der Kunst zum Opfer zu bringen. Die kritische Lage des Theaterpächters war häufig genug derart, daß sie jedwede andere Kritik zum Schweigen brachte.

Angesichts des „Theaterpachtvereins" schienen alle dergleichen Uebelstände beseitigt und man konnte sich der Hoffnung auf eine neue ruhmreiche Aera in der Geschichte des Stadttheaters überlassen. Wir werden sehen, wie sich diese Hoffnung erfüllt hat.

Der neue Director erließ ein Programm, das die besten Absichten verrieth. Er werde vor Allem danach trachten, Vollständigkeit und Zusammengehörigkeit des Personals zu ermöglichen, damit planvoll ein einiger, harmonischer Ton in die Vorstellungen gebracht und der wohlthuendste Erfolg erzielt werde, der eines ebenmäßigen, künstlerischen Zusammenwirkens. Es werde also für die Gewinnung der geeigneten Individualitäten für Oper, Schauspiel und Ballet, ja sogar auch für die Verjüngung des Chorpersonals eifrigst Sorge getragen werden. Auch dem Auge, als dem Träger des Schönheitssinnes, sagte das Programm ferner, müsse die Bühne ihren Tribut geben, und werde darum vor Allem auf größere Mannigfaltigkeit und Erneuerung der decorativen Ausstattung geachtet werden, wie andererseits auch Garderobe und Requisitenwesen eine vollständige Umgestaltung erfahren solle. Das Repertoire endlich werde, den verschiedenen Geschmacksrichtungen Rechnung tragend, Ernst und Scherz gebührend abwägen, durch reiche Auswahl und sorgsamen Wechsel

die Lust des Publikums wach erhalten und gleichzeitig die Ansprüche auf gefällige Unterhaltung wie auf geistigen Genuß berücksichtigen.

Konnte man mehr verlangen? — Gewiß nicht.

„Abwarten" — meinten jedoch einige Skeptiker. „Der Geist ist stark, aber das Fleisch ist schwach."

Und sie haben leider Recht behalten. Die Fleischesschwäche ist nicht ausgeblieben und die so hoffnungsreiche Aera ist nach siebenjähriger Dauer im Sand verlaufen. Wie? und warum? — das wird sich im Verlaufe dieser Aufzeichnungen zum Theil noch deutlich genug herausstellen. Vor Allem sollte, wenn man die Betheiligten sprechen hörte, die Presse dafür verantwortlich gemacht werden. Nun, wir Männer von der Feder sind daran gewöhnt, daß, wenn irgendwo in der Welt ein Malheur passirt, die Schuld daran der Presse aufgebürdet wird. Daß es also auch hier geschah, konnte nicht Wunder nehmen. Ganz gleiche Vorwürfe sind auch bis zur Stunde noch gang und gäbe. Es ist eine alte Geschichte, doch bleibt sie ewig neu.

Die Situation der neuen Theaterverwaltung war im Beginn ihrer Thätigkeit keine beneidenswerthe. Das Personal, über das sie im Augenblick zu verfügen hatte, war äußerst lückenhaft, und neue Kräfte sind im November nur ganz ausnahmsweise zu gewinnen. Man mußte also zunächst wieder zu Gastspielen seine Zuflucht nehmen. Eine frühere Berühmtheit, Frau Palm-Spatzer, sollte der Opernnoth abhelfen. Allein die einst so hochgefeierte Sängerin befand sich bereits stark sur le retour. Man erkannte und rühmte an ihrer Vortragsweise die vortreffliche Künstlerin, das Organ hatte auch einen sehr beträchtlichen Umfang nach Höhe und Tiefe, aber Wohllaut und Klangfülle waren der Zeit zum Opfer gefallen. Es fehlte aber nicht blos die Primadonna, es fehlte auch der Heldentenor. Die Oper konnte unter solchen Umständen nur ein kümmerliches Dasein fristen. Das Institut befand sich eben in der Periode einer Neugestaltung und man mußte sich vorerst mit den Versuchen zur Herstellung eines guten Theaters genügen lassen.

Das Schauspiel besaß zum wenigsten, wenn auch nur einen kleinen, aber doch gesunden Stamm aus dem Personal der letzten Periode. Flaminia und Carl Weiß, Ida Claus, Lud. Meyer und Dr. Förster bildeten ein treffliches Ensemble, mit dem sich ein Lustspiel oder ein Conversationsstück über Wasser halten ließ. Die erste nennenswerthe That der neuen Direction nach dieser Seite hin war die Vorführung einer Lustspielnovität von Bauernfeld: „Der kategorische Imperativ".

Das Stück war nicht ganz neu. Dasselbe hatte bereits vor mehreren Jahren bei einer Preisausschreibung des Wiener Burgtheaters den ersten Preis gewonnen, ohne jedoch einen nennenswerthen Erfolg erzielen zu können. In Berlin war es sogar total durchgefallen. Das war nun in Breslau gerade nicht der Fall. Das Lustspiel interessirte im Anfange durch die glückliche Anlage, fesselte an vielen Stellen durch den geistvollen Dialog, ließ im Ganzen aber einen ermattenden Eindruck zurück.

Der Mißerfolg eines gekrönten Preisstückes hat für den ersten Blick etwas Ueberraschendes, aber er kommt öfter vor, und es wäre unrichtig, daraus einen Schluß auf die Urtheilskraft der Preisrichter oder auch auf den Werth des Stückes zu ziehen. Denn wenn die Richter einem Stücke den Preis zuerkennen, so beweist dies nur, daß die concurrirenden Werke hinter jenem zurückgeblieben waren, und wenn das Publikum nachträglich dem Preisstücke seine Zustimmung versagt, so liegt es häufig an dem Umstande, daß es bei einem derartigen Stücke mit zu hoch gespannten Erwartungen in's Haus kommt. Bei Bauernfeld's „Der kategorische Imperativ" war dies unzweifelhaft der Fall. Das Stück verschwand so schnell von der deutschen Bühne, nicht obgleich, sondern vielmehr weil es ein Preisstück war.

Mit Schluß des Jahres verließ Dr. Förster das Breslauer Stadttheater, um einem Ruf an das Wiener Hofburgtheater zu folgen. Dagegen gewann ersteres an Herrn von Ernest einen reich begabten Darsteller für das Fach der Helden und Liebhaber.

Das neue Jahr (1858) begann unter wenig erfreulichen Anzeichen. Unter den Novitäten schien ein unheilvolles Fatum zu walten. Gleich im Monat Januar fielen ihm zwei Stücke von angesehenen Autoren zum Opfer. „Otto Bellmann" von Kalisch und „Fata Morgana" von Bauernfeld erlitten eine eclatante Niederlage. Einfach abgelehnt wurde ferner eine Novität von dem Münchner Hermann Schmid: „Columbus". Das Stück war nicht ohne poetische Schönheiten, und die ersten Acte sogar von ungewöhnlicher dramatischer Wirkung. Die hauptsächliche Ursache des Mißlingens lag aber unstreitig in dem Stoff selbst, der bei vielen dramatischen Momenten doch vorzugsweise epischer Natur ist. An diesem Umstand waren schon viele andere Versuche, den Entdecker der neuen Welt zum Mittelpunkt eines Dramas zu machen, gescheitert. Das Drama verlangt nun einmal als Grundbedingung eine concentrirte Handlung, in welcher der Kampf zweier Gegensätze zum Austrag kommt. Diese Grundbedingung für jedes Bühnenwerk ist in der Geschichte des Columbus, jedoch nur bis zu einem gewissen Zeitabschnitt, vorhanden: bis zu dem Moment der Entdeckung Amerikas. Bis hierher hatte auch der ganze Verlauf der Handlung in dem neuen Stück einen echt dramatischen Charakter. Man sah einen Helden vor sich, durchglüht von einer weltbezwingenden Idee, die von den Menschen als thörichter Wahnsinn verspottet wurde. Auf der einen Seite die hohe leidenschaftsvolle Begeisterung eines kühnen Denkers, auf der andern die Alltagsweisheit der Schulgelehrsamkeit und das Vorurtheil der bornirten Menge. Für diesen Kampf war die Parteinahme des Zuschauers in den ersten zwei Acten in lebendigster Spannung erhalten. Aber mit dem Ruf „Land", der den Sieg der Idee bezeichnete, für die der Held seine Existenz eingesetzt, hatte zugleich auch das dramatische Interesse seine Endschaft erreicht. Denn was nun folgte, war weiter nichts als eine Aufzählung von den ferneren Schicksalen des Helden, es begann damit eine ganz neue Phase, durch die weder eine Steigerung, noch eine organische Einheit der Handlung zu bewirken war. So brachten

denn die drei letzten Acte nicht viel mehr als Episoden aus Columbus' Leben, und die ermattende Wirkung konnte nicht ausbleiben.

Eine Lustspielnovität von Dr. J. Lederer: „Die weiblichen Studenten" wollte ebenfalls nicht verfangen, und nennenswerthe Erfolge wurden eigentlich nur im Ballet erzielt, das unter Leitung des Balletmeister Pohl (gegenwärtig am Dresdener Hoftheater) einen besonderen Glanz entfaltete. Das Publikum verhielt sich der neuen Direction gegenüber höchst apathisch und indifferent, und nur die Schadenfrohen, an denen es ja bei keinem neuen Unternehmen mangelt, rieben sich über die Mißerfolge vergnügt die Hände. Der bedauernswerthe neue Director! Er hatte sich in süßer Trunkenheit vermessen, der Schöpfer eines neuen goldenen Zeitalters für das Breslauer Theater zu werden, und die Leute waren so unbillig, die stricte und sofortige Erfüllung der gemachten Verheißungen zu fordern. Aber konnte er ein Kunstpersonal aus der Erde stampfen, wuchsen ihm die guten Novitäten auf der flachen Hand? — —

Mit einem Publikum ist indeß schwer zu rechten. Es raisonnirte um so energischer, je mehr Hoffnungen es auf die neue Verwaltung gesetzt hatte, und wandte dem Theater den Rücken. Aus dieser Lethargie wurde es durch eine ungewöhnliche Erscheinung aufgerüttelt: Jenny Lind betrat im Februar die Breslauer Bühne. Als Concertsängerin zwar nur, aber der Zauber dieses Namens erwies sich von hinreißender Gewalt. Jenny Lind in Breslau! Was hatte man seit anderthalb Jahrzehnten nicht Alles über diesen Stern der Kunstwelt gelesen, ohne sich selbst an seinem Glanze erfreut zu haben. Europa und Amerika hatten sich an den Gesängen der „schwedischen Nachtigall" berauscht, Breslau schien einem dritten Welttheil anzugehören. Was Wunder daher, daß die Kunde von dem Auftreten der Sängerin die Stadt wie mit Blitzesschnelle durchflog, und daß die Billets trotz doppelt erhöhter Preise bald vergriffen und mit hohem Agio gehandelt wurden? — Die oberen Ränge mochten an jenem Lind-Abend

nicht wenig verwundert gewesen sein, die Plätze von Damen eingenommen zu sehen, die den Rangunterschied sonst nicht als etwas Gleichgiltiges zu betrachten gewöhnt sind. Allein es galt Jenny Lind zu hören und vor diesem Verlangen mußte jede Rücksicht weichen.

Das gedrängt volle Haus harrte an jenem Abend in fieberhafter Erregung auf das Erscheinen der berühmten Künstlerin. Die auf's höchste gesteigerten Erwartungen jedoch fanden nur eine theilweise Befriedigung. Es war nicht mehr ganz Jenny Lind, es war bereits Frau Goldschmidt, die sich in Breslau hören und bewundern ließ.

Bewunderung — ja, die konnte ihr Niemand versagen. Die bereits defect gewordene Stimme aber wurde von vielen Seiten einer scharfen Kritik unterzogen. Breslau war in jener Woche förmlich in zwei feindliche Lager getheilt, und die Anwesenheit der Frau Lind-Goldschmidt hatte den Apfel der Zwietracht unter die friedliche Einwohnerschaft geworfen. Trotz dieser Gegentheiligkeit der Meinungen war der Triumph der Concertgeberin doch ein vollständiger. Von der Bühne war Jenny Lind schon seit 1849 zurückgetreten und mit der diesmaligen Kunstreise wollte sie ihre künstlerische Laufbahn überhaupt beschließen. So ward es denn Breslau gewissermaßen also noch vor Thoresschluß vergönnt, die Künstlerin zu hören, von der Mendelssohn-Bartholdy die Aeußerung gethan: „Mir ist in meinem Leben keine so edle, so echte, so wahre Künstlerin begegnet, wie Jenny Lind ist. Die Naturanlagen, das Studium und die innige Herzlichkeit habe ich nirgends so vereinigt gefunden, und wenn auch eine dieser Eigenschaften hier oder dort viel hervorragender aufgetreten ist, so glaube ich doch, daß die Verbindung von allen dreien noch nirgends so dagewesen."

Womit Jenny Lind auf dieser ihrer letzten künstlerischen Station am nachdrücklichsten wirkte, war neben den Wunderthaten ihrer Gesangstechnik das unbeschreiblich Seelenhafte ihres Vortrages. Es lag in diesen Vorträgen eine Innerlich-

keit des Ausdrucks, die den Zuhörer wie durch einen leichten Schleier in die geheimste Werkstatt menschlichen Fühlens und Empfindens blicken ließ. Jenny Lind redete diese Sprache der Herzen mit unvergleichlicher Meisterschaft, und diese wunderbar geistige und seelenhafte Belebung, die sie dem Tone verlieh, brachte sein materielles Gebrechen schnell in Vergessenheit.

Zum sprechenden Beweise der damaligen Theilnahmlosigkeit des Publikums für das Kunstinstitut blieb selbst eine Novität wie Verdi's „Troubadour", der Anfangs März zum ersten Mal gegeben wurde, ohne Anziehungskraft. Dieselbe sollte dem Werke aber später in um so erhöhterem Maße zu Theil werden. Der „Troubadour" hat sich vielleicht als die populärste Oper der Neuzeit bewiesen, und ich greife nicht zu hoch, wenn ich sage, daß ich in Rücksicht auf die vielen Gäste, die in dem Verdi'schen Werke auftraten, wohl zweihundert Vorstellungen desselben am Breslauer Theater anzuhören genöthigt war.

Lebhaftere Bewegung und allseitige Theilnahme brachte die Gastspielsaison, die in der Charwoche mit Friederike Goßmann eröffnet wurde. Die „Urgrille" entzückte wie im vorigen Jahre alle Herzen.

Unmittelbar auf dieses Gastspiel folgte das des berühmten Wiener Baritonisten Beck. Die deutsche Bühne hatte damals schwerlich einen zweiten Bariton aufzuweisen, der sich an Klangfülle, Schönheit und Adel des Tones mit Beck messen konnte. Und hier verband sich damit ein Vortrag von hinreißender Wärme im Ausdruck, der namentlich in der Lyrik eine bezaubernde Wirkung hervorbrachte. Eine empfindliche Schattenseite von Beck's großartigen Leistungen war das häufige Detoniren. — Ich habe den Meister noch vor kurzem (1879) an der Wiener Hofoper den „Don Juan" mit einer stimmlichen Schönheit und Wärme des Vortrages ausführen gehört, die mich in das höchste Erstaunen versetzte. Das einzig Bedenkliche an diesem Wüstling war, daß man seine tollen Liebesabenteuer nicht mehr recht glaubhaft fand.

Mit besonderer Freude gedenke ich Heinrich Marr's, der nach Beck als Gast am Breslauer Theater erschien. Marr gehörte noch zu den alten Meistern der Darstellungskunst, die ohne alle blendenden Mittel des modernen Virtuosenthums doch auf das Tiefste zu wirken verstanden. Marr fesselte lediglich dadurch, daß er das alte und ewige Gesetz seiner Kunst streng befolgte: der Natur gleichsam einen Spiegel vorzuhalten. Er verzichtete auf jede originelle Manier und war auf nichts, als auf innere Wahrheit in seinen Gestaltungen bedacht. Einen Effect, der nicht aus der innersten Natur der Aufgabe hervorging, kannte Marr niemals. „In der Beschränkung zeigt sich erst der Meister" — konnte man mit vollem Recht auf diesen Künstler anwenden.

Nichts Vollendeteres — um wenigstens eine Erinnerung genauer zu detailliren — als Marr's „Marquis" in dem bekannten Stücke „Mademoiselle de la Seiglière" von Sardou. Dieser alte Marquis, der nach einem Vierteljahrhundert aus der Emigration nach Frankreich zurückkehrt, erklärt bezüglich aller inzwischen vorgekommenen Umgestaltungen schlechthin: „Ich bin der Marquis de la Seiglière, was gehen mich die Gesetze an, die man während meiner Abwesenheit gemacht hat." — Die Gestalt ist nun in ihrem Contrast zu den wirklichen Verhältnissen unstreitig von einer höchst ergötzlichen objectiven Komik, die aber doch schon ganz nahe an die Caricatur streift. Diese feine Grenzlinie, über die hinaus der Charakter so leicht in's Burleske verfallen kann, wurde von Marr mit maßvoller Sicherheit eingehalten. Vornehm ohne Brüskerie, gemessen ohne Zwang, stolz, nicht abstoßend, leicht, heiter, galant und dabei stets von würdiger Haltung, ein Aristokrat vom Scheitel bis zur Sohle, repräsentirte dieser Marquis eine scharf ausgeprägte Individualität, in der zugleich der typische Charakter der Gattung, das Bild einer historischen Vergangenheit, zur Anschauung kam.

Marr war bei seinem reichen Wissen und seinen praktischen Erfahrungen zugleich einer der vorzüglichsten Bühnendirigenten und Regisseure. Als solcher starb er im hohen Alter in seiner

Vaterstadt Hamburg, wohin er nach bewegten Fahrten zurückgekehrt war und bis an's Ende seiner Tage am Thaliatheater eine unermüdliche künstlerische Thätigkeit entwickelte.

Zweiundzwanzigstes Kapitel.

Jenny Bürde-Ney. Ludwig's „Makkabäer." „Das Testament des großen Kurfürsten." „Santa Chiara." „Der Teufel ist los."

Breslaus Opernpublikum schmachtete nach einer Primadonna, und sie wurde ihm gastweise im wundervollen Monat Mai in der wundervollen Sängerin Bürde-Ney (vom Hoftheater in Dresden) vorgeführt.

Jenny Bürde-Ney, Gattin des Dresdener Hofschauspielers Emil Bürde, eroberte das Breslauer Publikum wie im Sturme. Sie war eine Künstlerin von außergewöhnlicher Bedeutung und verdient einen Ehrenplatz in den Annalen der deutschen Opernbühne. Ihre Stimme war von einem Glanze, der sich wie ein Lichtstrom über die Zuhörer ergoß. Von bedeutendem Umfange und in allen Lagen gleichmäßig entwickelt, gebot das Organ eben so sehr über Kraft, Fülle und Ueppigkeit des Wohllautes, wie über die weichen und flötenartigen Töne, welche die Seele des Zuhörers zauberhaft bestrickten. Der Vortrag war edel, maßvoll und von echt dramatischer Färbung im Ausdruck. Ein besonders glänzender Vorzug war ihre Virtuosität im *colorirten* Gesange, was im Allgemeinen die schwache Seite der sogenannten „großen" Stimmen zu sein pflegt. Jenny Bürde-Ney beherrschte die Feinheiten der Coloratur mit einer Leichtigkeit und Sicherheit, wie man dies nur von einer specifischen Bravoursängerin zu hören gewohnt war. Von allen diesen Qualitäten gab gleich die erste Rolle — *Norma* — unzweifelhaftes Zeugniß. Die Rolle macht bekanntlich, wie keine zweite, gleich große Ansprüche an den dramatischen, wie an den

colorirten Gesang, und es hat von jeher nur wenig deutsche Sängerinnen gegeben, die diesen Anforderungen nach beiden Seiten hin volles Genüge zu leisten vermochten. Johanna Wagner, unvergleichlich in der dramatischen Behandlung der Aufgabe, mußte doch auf jeden Effect bei ihrer mühsamen Ausführung des colorirten Parts der Rolle verzichten. Jenny Bürde-Ney erhielt sich durchweg auf gleicher Höhe, und die Leistung war von Anfang bis Ende von Frische, Macht und Wohllaut gesättigt.

Ihr Breslauer Gastspiel war eine fortlaufende Reihe von großen Triumphen. „Donna Anna", „Fidelio", „Valentine" bewährten die edle Kunst der Sängerin auf dem Gebiete des heroischen Gesanges im reichsten Maße. Aber auch das Gebiet der komischen Oper war ihr nicht verschlossen. Ihre „Frau Fluth" in Otto Nicolai's „Die lustigen Weiber von Windsor" ist in musikalischer wie in dramatischer Hinsicht unübertroffen geblieben.

Frau Bürde-Ney lebt zur Zeit in Dresden als Pensionärin des dortigen Hoftheaters, dessen Zierde sie eine lange Reihe von Jahren gewesen ist.

Breslau sollte nun endlich doch in den Besitz einer eigenen Primadonna gelangen, und zwar in der Person der großherzoglich hessischen Hofopernsängerin Frau von Laszlo-Doria, einer geborenen Ungarin. Sie hatte den Muth, unmittelbar nach der Bürde-Ney in der Rolle der Norma zu debütiren, und gefiel in solchem Grade, daß sie engagirt wurde. Frau von Laszlo war von feurigem Temperament und im Besitze eines frischen, wohlklingenden hohen Soprans von silberhellem Timbre — im Ganzen ein Talent von Bedeutsamkeit und ein hoher Gewinn für die Breslauer Oper.

Kurz darauf gelang es der Direction, eine zweite Sängerin zu gewinnen, die durch mehrere Jahre die festeste Stütze der Oper werden sollte. Die Mezzosopranistin Adelheid Günther, eine geborene Berlinerin, kam vom Prager Theater und wurde in kürzester Zeit der Liebling der Breslauer. Ihre

Stimmmittel waren gerade nicht bedeutend zu nennen, sie imponirten durch keinerlei Wucht und Gewalt der Substanz. Aber sie besaß edlen Geschmack, hochentwickelte technische Fertigkeit und ein dramatisches Talent von hohem Belang. Aus ihrem Gesange sprach eine tiefe Innerlichkeit, und Rollen wie „Fides", „Azucena" kamen in ihrer Darstellung mit echt dramatischer Charakteristik zu durchgreifender Geltung. Adelheid Günther hat der Breslauer Oper im Laufe der Jahre zu vielen Siegen verholfen, und ich werde Gelegenheit haben, noch ausführlicher von ihr zu sprechen.

Eine anmuthige Opernsoubrette erhielt die Oper ferner in Louise Limbach, eine bildschöne jugendliche Sängerin in Leontine Gericke und einen stimmbegabten jungen Tenoristen in Herrn Caffieri. Die Oper konnte sonach mit gutem Muthe der Wintersaison entgegensehen.

Im Augenblick aber, es war im Juli, hatte sich das hauptsächlichste Interesse der Theaterfreunde auf das Schauspiel concentrirt, denn zum dritten Male waren die Gäste vom Wiener Hofburgtheater erschienen. Diesmal waren es freilich nur zwei, aber was für zwei! — Julie Rettich und Josef Wagner.

Ich habe das Künstlerpaar bereits eingehend charakterisirt und will hier nur der beiden Stücke gedenken, die mit Hilfe der Wiener Gäste als Novitäten über die Breslauer Bühne gingen.

Das erste war Otto Ludwig's Tragödie „Die Makkabäer". Das Stück ist neuerdings als Textunterlage für die Rubinstein'sche Oper gleichen Namens wieder in Erinnerung gebracht worden. Als Tragödie hat das Werk keinen festen Boden auf der deutschen Bühne gewinnen können. Man rühmte die markige Charakteristik, das tragische Pathos, den poetischen Schwung wie die kühne Diction, aber trotz alledem vermochte das Stück keine Sympathie zu erwecken. Erstens war es die Handlung an und für sich, die in ihrer Undurchsichtigkeit das Interesse des Zuschauers nicht tief genug anzuregen vermochte.

Ein Volkskrieg, wie diese Erhebung der Juden unter Judas Makkabäus gegen den Syrerkönig, ist auch schwerlich ein geeignetes Sujet für ein Drama. Denn es fehlt die Concentration, es fehlt der Mittelpunkt, der die volle Theilnahme auf sich zieht, die durch den bunten Wechsel der Vorgänge viel mehr zerstreut als gefesselt wird. Sodann aber erwiesen sich auch die dramatischen Motive in den wesentlichsten Momenten von so fremdartiger Natur, daß sie unmöglich in eine sympatische Stimmung versetzen konnten. Wenn z. B. auf dem Höhepunkte der Handlung eine entscheidende Wendung dadurch motivirt ward, daß die Juden am Sabbath sich eher abschlachten lassen, als daß sie sich zur Wehre setzen, so machte dies den Eindruck einer Ungeheuerlichkeit, für die sich kein Gefühl des Mitleids regte.

Die Darstellung der heroischen Makkabäerin Lea durch Julie Rettich gipfelte im letzten Acte zu einem Meisterstück tragischer Kunst. Innigste Mutterliebe, kühne Begeisterung, heldenhafte Standhaftigkeit, glaubensvolle Unterwürfigkeit, alle diese Gefühle traten in dem Bilde der Künstlerin mit fortreißender Größe in die Erscheinung. Neben ihr glänzte Josef Wagner, der den Juda als echten Helden, als Mann der That zur Anschauung brachte.

Die zweite Novität mit den Wiener Gästen war das später vielgenannte und vielgegebene Schauspiel „Das Testament des großen Kurfürsten" von G. zu Putlitz, das mit der Breslauer Aufführung überhaupt zum ersten Male das Licht der Lampen erblickte. Putlitz war selbst anwesend und betheiligte sich lebhaft an allen Vorbereitungen zur Aufführung, die für sein dramatisches Schaffen die Bedeutung einer Lebensfrage hatte. Der Dichter war bisher nur als Autor recht gefälliger dramatischer Kleinigkeiten bekannt geworden. Mit seiner neuesten Production, einem vaterländischen Schauspiel in fünf Acten, betrat er den Boden des großen Dramas, und die Breslauer Aufführung sollte gewissermaßen das erste Verdict über den Beruf des Autors für solche größere Aufgaben sprechen. Nun

dieses Verdict fiel übrigens günstig aus und wurde nachträglich von sämmtlichen deutschen Bühnen bestätigt. Mit dem Tage der Aufführung des genannten Stückes in Breslau trat G. zu Putlitz in die Reihe der ersten lebenden Dramatiker in Deutschland.

Putlitz hatte mit der Wahl des Stoffes einen recht glücklichen Griff gethan. „Das Testament des großen Kurfürsten" behandelte einen bedeutsamen und interessanten Vorgang aus der vaterländischen Geschichte, der nichts Geringeres als die ganze Zukunft und Größe des preußischen Staates in sich trug. Es war ein verhängnißvolles Testament gewesen, das der große Kurfürst von Brandenburg hinterlassen hatte. Mit einem Federzuge hatte Friedrich Wilhelm die glanzvolle Schöpfung seines Lebens zerstört, indem nach seinem Testament das Reich zerstückelt und zwischen den Thronerben, Friedrich III., dem Sohne erster Ehe, und den vier Söhnen aus der Ehe mit Dorothea von Holstein getheilt werden sollte Aus der Geschichte wissen wir nun zwar, daß dieses Testament nicht zur Ausführung gekommen ist. Aber die Kurfürstin Dorothea war gar nicht darnach geartet, sich das wohlverbriefte Recht ihrer Söhne so leichten Kaufes entreißen zu lassen. Wie ist nun dieser Kampf um das Schicksal des preußischen Staates zum Austrag gekommen? — — Die Entwickelung dieses Vorganges hatte sich Putlitz zum Vorwurf gewählt und den Verlauf in einem klaren und anziehenden dramatischen Gemälde zur Darstellung gebracht. Der Erfolg des im Uebrigen auch mit vielem technischen Geschick aufgebauten Stückes konnte um so weniger ausbleiben, als die beiden Hauptgestalten, die verwittwete Kurfürstin und der Thronfolger, von Julie Rettich und Josef Wagner gespielt wurden.

* * *

Die heiße Sommerzeit war vorüber, und das Theater inaugurirte bereits in der ersten Hälfte des September die Opernsaison mit einer neuen Oper: „Sancta Chiara", einer Composition des Herzogs Ernst von Coburg-Gotha, Text von Charlotte Birch-Pfeiffer. Der fürstliche Componist war auf dem Theaterzettel zwar nicht mit vollem Namen

genannt, aber alle Welt wußte, daß die Worte „Musik von H. E. z. S." nichts Anderes als: Herzog Ernst zu Sachsen verkünden sollten.

Es hatte Auffälliges, daß ein Souverain, ein regierender Fürst als schaffender Künstler vor das Forum der Oeffentlichkeit trat und seine Schöpfung dem zweifelhaften Geschicke einer öffentlichen Aufführung anheimgab. Die componirenden Kapellmeister von Fach sahen es wahrscheinlich als eine Zudringlichkeit an, daß ein Fürst mit ihnen in Concurrenz trete, und was das Publikum anbelangte, so war kaum daran zu zweifeln, daß es dem Werke ein gewisses Mißtrauen entgegenbrachte. Für die Kritik war es jedenfalls geboten, mit strengster Objectivität zu verfahren und bei ihrem Urtheilsspruch keinerlei Rücksicht auf die fürstliche Urheberschaft walten zu lassen. Herzog Ernst war ja auch kein Ferdinand von Spanien, der seine Majestät auch im Cellospiel gewahrt wissen wollte und der, als ihm einmal im Quartett der erste Geiger zurief, vier Tacte zu warten, die denkwürdige Antwort gab: „Für wen halten Sie mich? Ferdinand wartet auf Niemanden."

Der Text von „Santa Chiara" war von der gewandten Hand der Birch nach Zschokkes bekannter Erzählung „Die Prinzessin von Wolfenbüttel" bearbeitet und bot reichliche Gelegenheit zur Entfaltung von glänzendem Theaterpomp. Der grausame Zarewitsch „Aleris" wollte sich seiner Gattin Charlotte, geborene Prinzessin von Wolfenbüttel, entledigen und läßt ihr bei einem Festmale einen Giftbecher reichen. Der Arzt hatte der unglücklichen Frau aber einen betäubenden Schlaftrunk gegeben und errettet sie vermittelst einer Fallthür aus dem Sarge. Sie flüchtet mit einigen Getreuen nach Italien unter dem Namen Chiara und wird wegen ihrer Wohlthätigkeit von dem Volke als „Santa Chiara" verehrt.

Die Musik verrieth eben so viel Geschmack als künstlerische Bildung des Componisten. Man fühlte es dem Ganzen an, daß es ohne Prätension auf Originalität gearbeitet war und konnte ihr keinen kühnen Aufschwung ursprünglicher Phantasie

und gewaltiger Leidenschaft nachrühmen. Aber es war immerhin eine musikalische Gestaltung, die nicht durch Trivialitäten die künstlerischen Formverhältnisse störte, durch keine ordinären Motive die Charakteristik schädigte, die vielmehr in Bezug auf charakteristischen Ausdruck und interessante Instrumentation, sowie auf melodische und harmonische Begleitung eine durchweg sorgfältige Hand bekundete, so daß der Zuhörer stets angenehm und künstlerisch berührt ward. Der Schwerpunkt lag im zweiten Acte, wo in einem alterthümlichen Saal byzantinischen Stils angesichts der aufgebahrten, für todt gehaltenen Prinzessin Grabgesänge und Gebete ausgeführt werden. Hier wirkte die Composition ergreifend, wie denn auch Meyerbeer bei der Pariser Aufführung nach diesem Acte zu dem fürstlichen Componisten die Aeußerung gethan haben sollte: „Monseigneur, votre second acte est un chef-d'oeuvre."

Die Ausstattung der Novität war von einem Luxus, wie man ihn von einer reich dotirten Hofbühne nicht glänzender beanspruchen konnte, und in der Inscenirung hatte Director Schwemer sein bedeutendes Talent für die Opern-Regie bekundet, die er auch zur Zeit als Operndirector am Stadttheater in Frankfurt a. M. sehr erfolgreich wahrnimmt.

Einen Haupttrumpf spielte die Direction sodann mit der Vorführung von Wagner's Oper „Rienzi" aus. Bei der großen Gunst, in welcher „Tannhäuser" und „Lohengrin" bei dem Publikum standen, war es ein ganz richtiger Gedanke, auch auf die ältere Prunkoper Wagner's zurückzugreifen, in welcher der Componist die Wege der „Zukunftsmusik" noch nicht betreten und vielmehr danach getrachtet hatte, ein Werk im Stile der inzwischen von ihm so gründlich verpehmten großen französischen Oper zu schreiben. Wagner selbst hatte sich darüber öffentlich ausgesprochen, daß er den Rienzi als eine von ihm begangene „künstlerische Jugendsünde" betrachte. „Die „große" Oper — schrieb er — mit all' ihrer scenischen und musikalischen Pracht, ihrer effectreichen, musikalisch-massenhaften Leidenschaftlichkeit stand vor mir, und sie nicht etwa blos nachzuahmen, sondern mit

rückhaltloser Verschwendung nach allen ihren bisherigen Erscheinungen sie zu überbieten, das wollte mein künstlerischer Ehrgeiz."

Es ist bekannt, wie wenig dieser künstlerische Ehrgeiz mit dem „Rienzi" in den vierziger Jahren befriedigt wurde. Die Oper blieb damals ohne nachhaltigen Erfolg.

Trotzdem schien ihre Zeit jetzt gekommen. Der künstlerische Erfolg war zwar nicht bedeutend zu nennen und man fand die Bezeichnung „Jugendsünde" ganz zutreffend. Aber von einem Richard Wagner fand man auch die Jugendsünden interessant, und die Direction sah sich in ihrer Hoffnung auf einen glücklichen materiellen Erfolg nicht getäuscht. Die Ausstattung war wiederum äußerst glanzvoll und splendid, und wenn Liebert auch nur ein sehr mäßiger „Rienzi" war, so brachte doch die vorzügliche Leistung von Adelheid Günther in der Rolle des „Adriano" und die entzückende Erscheinung von Leontine Gericke als „Friedensbote" eine solche Wirkung hervor, daß damit eine andauernd günstige und beifällige Aufnahme der Oper gesichert war.

Der Versuch, auf die Autorität des Namens Wagner hin mit seiner „Jugendsünde" zu speculiren, ist übrigens auch von späteren Directionen noch wiederholentlich mit glücklichem Erfolge gemacht worden, bis auf die Saison von 1879/80, wo das Publikum endlich zur Einsicht gekommen zu sein schien und die Lärmoper gründlich abfallen ließ.

Das Schauspiel konnte auf keinen grünen Zweig kommen, obwohl die Direction sich recht rührig im Vorführen von Novitäten zeigte. Von dem bereits genannten Breslauer Autor Arthur Müller gingen kurz hintereinander zwei Stücke in Scene. Das eine führte den Titel „Die Verschwörung der Frauen, oder Die Preußen in Breslau" und legte sich den Titel „historisches Lustspiel" bei. Von historischen Motiven war in dem Stücke kaum eine Spur zu finden, und als Lustspiel näherte es sich in der bedenklichsten Weise der

Posse. Es hatte indeß einige dankbare Rollen und fand auch außerhalb Breslau's freundliche Aufnahme. Geradezu aber als eine Versündigung am Geiste Lessing's mußte das zweite Lustspiel „Der Teufel ist los" betrachtet werden. Die Handlung bewegte sich um einen Streit zwischen Lessing und Gottsched, und der Verfasser hatte sich sichtlich die Aufgabe gestellt, den Gegensatz zwischen Lessing's freier Geistesrichtung und der pedantischen Beschränktheit Gottsched's zu versinnlichen. Die Absicht war gut, die That aber abscheulich. Alles Große und Schöne, was die Literaturgeschichte über Lessing sagt, ließ der Autor durch Lessing selbst sagen, und der 23jährige Magister Gotthold Ephraim wurde in der Art als der Herold seiner eigenen Zukunftsthaten hingestellt. Lessing, der in seiner demuthsvollen Bescheidenheit den Titel eines Dichters von sich ablehnte, trat in unserem Stücke als prahlender Renommist auf und hielt gewissermaßen Vorlesungen über seine eigenen Dichterwerke. Gottsched vollends, der, wie jeder Literaturkenner weiß, auf dem verwilderten Gebiete des deutschen Theaters den Boden für Lessing's dramatische Thätigkeit in der ersten Periode geebnet hatte, Gottsched war zu einem jämmerlichen Hanswurst verarbeitet, an dem die Gallerie ihre helle Freude hatte. — Das Stück ist nicht über Breslau's Mauern hinausgekommen.

Ein gut patriotisch gemeintes, aber recht nüchternes Stück war das Schauspiel „Heinrich von Schwerin" von G. v. Meyern, dem Cabinetsrath des Herzogs Ernst von Coburg-Gotha. Die rühmliche vaterländische Tendenz verschaffte der Novität eine freundliche Aufnahme, aber ohne nachhaltige Wirkung. Um so wirkungsvoller erwies sich Scribe's noch bis heute beliebtes Lustspiel „Feenhände", das als letzte Novität des Jahres 1858 über die Breslauer Bühne ging.

Dreiundzwanzigstes Kapitel.

Lilla von Bulyovsky. Franz Liszt in Breslau. Nadejada Zagdanoff. Schiller und Offenbach.

Die ersten Monate des Jahres 1859 brachten gleichfalls mehrere interessante Novitäten, wie Laube's „Montrose", Redwitzen's „Philippine Welser" und „Tristan" von Josef Weilen. Letzterer war damals noch eine vollständig ungekannte dichterische Persönlichkeit. Weilen war Lehrer an der Militärschule in Znaim und sein Stück „Tristan" der erste Versuch auf dem Gebiete der dramatischen Dichtung. Es war ihm nicht gelungen, sein Product auf die Wiener Bühne zu bringen, und die Direction des Breslauer Stadttheaters beging eine wahrhaft erlösende That, indem sie das Werk des jungen Dichters zur Aufführung brachte. „Tristan" erzielte einen großen Erfolg, der dem Autor die Bahn öffnete, auf der er bald zu Ruhm und Ansehen gelangen sollte. Josef Weilen wurde als kaiserlicher Bibliothekar in eine Stellung nach Wien berufen, wo er seine dichterischen Talente entwickeln und zur Blüthe bringen konnte. Der Weg von Znaim nach Wien hatte über Breslau geführt.

Von geringerem Erfolge war „Philippine Welser" von Redwitz. Der sentimentale, rührselige Ton, der das Stück in solchem Maße durchzieht, daß auch nicht eine Person darin vorkommt, die nicht wenigstens einmal in Thränen ausbricht, ließ kein rechtes Behagen aufkommen. Ich hatte vorgeschlagen, das Stück mit dem Zusatztitel „Alle weinen" anzukündigen. Die Direction mochte sich aber zu keinem solchen Eingriff in die Rechte des Autors entschließen.

Ungewöhnliches Interesse erregte das Erscheinen einer ausländischen Künstlerin, die bald zu einem großen Rufe in der deutschen Theaterwelt gelangen sollte: Lilla von Bulyovsky, genannt die „ungarische Rachel". Das war nun eine höchst

übel angebrachte Reclame. In Frau von Bulyovsky war auch nicht ein Blutstropfen von der Rachel, und die schöne Ungarin war eigentlich ihrem ganzen Wesen nach eine deutsche Künstlerin. Sie war in ihrem Vaterlande eine bereits anerkannte und gefeierte Schauspielerin, als sie von dem Verlangen, ihrem Genius größere und weitere Bahnen zu öffnen, ergriffen, die Heimath verließ und nach Deutschland kam, wo sie in überraschend kurzer Zeit die deutsche Sprache in hinlänglichem Grade beherrschen lernte, daß ihr erster Versuch als deutsche Schauspielerin (in Gotha) von einem glänzenden Erfolge begleitet war. Breslau war die zweite Station, auf der sie ihre Kraft erproben wollte, und auch hier gelang es ihr über alle Maßen. Lilla von Bulyovsky war die Heldin des Tages. Sie debütirte mit der „Maria Stuart", die ganz und gar nicht „racheliſch" war. Ihre Darstellung hatte nichts von der dämoniſchen Leidenschaftlichkeit, durch die uns die franzöſiſche Tragödin erzittern machte. Lilla von Bulyovsky umgab die Gestalt vielmehr mit dem Glanze strahlender Anmuth, und selbst in deren Zornesausbruch gegen Eliſabeth blieb sie noch, wie sie von Mortimer bezeichnet wird, „die rührende Gestalt". — Daß ihr übrigens der Geist der deutschen Sprache damals noch ziemlich verschlossen war, bewies in der Rolle der „Maria" eine Stelle, die mir als Curioſum in Erinnerung geblieben iſt. In dem ersten Acte nämlich, wo Mortimer der Gefangenen gegenüber die katholiſche Herrlichkeit Roms in begeistertem Entzücken preist, unterbricht ihn bekanntlich die Königin mit dem Ausruf: „O, schonet mein! Nicht weiter!" — Frau Lilla beseitigte in ihrem Vortrage das Ausrufungszeichen und sprach in einem Athemzuge: „O, schonet mein nicht weiter!" — Sie hatte offenbar nach einer fehlerhaft ausgeschriebenen Rolle memorirt.

Die ungariſche Künstlerin war, wie sie mir auseinanderſetzte, nach Deutschland in der Abſicht gekommen, ihr Talent dem Dienſte des deutſchen Theaters zu widmen. Ein ſolches Unternehmen konnte man nur mit Freuden begrüßen, und Lilla von Bulyovsky wäre gewiß ein hoher Gewinn für die deutſche

Bühne geworden, wenn sie nicht auf die abschüssige Bahn des Virtuosenthums gerathen wäre. Sie wanderte durch eine Reihe von Jahren von Ort zu Ort, wurde viel bewundert, protegirt, geliebt, ohne jedoch festen Fuß fassen zu können, und verlosch nach und nach, nicht wie ein Stern, sondern wie eine Lampe — ein Opfer des schauspielerischen Wanderthums. Sie kehrte wieder nach Ungarn zurück, und man hat in Deutschland nichts weiter von ihr vernommen.

Nicht wenig zur Erhöhung der Theilnahme für die ungarische Schauspielerin trug in jenen Maitagen des Jahres 1859 die Anwesenheit eines ungarischen Landsmannes bei, in dessen Ruhmesglanz sich auch Frau Lilla sonnen durfte. Dieser Landsmann war Franz Liszt. Er war nach Breslau gekommen, um in einem von Dr. Damrosch veranstalteten Concerte seine Compositionen „An die Künstler" und „Tasso" zu dirigiren, und wie überall, so hatte auch hier der Zauber seiner Persönlichkeit die wunderbarsten Wirkungen auf alle Welt hervorgebracht. Selbst die starrste Gegnerschaft der von Liszt vertretenen Musikrichtung mußte sich vor dieser überwältigenden Persönlichkeit gefangen geben, und einer der tiefsten Kenner und eifrigsten Anhänger der alten Classiker, der inzwischen verstorbene Professor Braniß, konnte nicht unterlassen, bei einem zu Ehren Liszt's veranstalteten Festmahle dem Gaste das Wort des Dichters zuzurufen: „Der Lebende hat Recht!"

Bei diesem Festmahle, dem auch Lilla von Bulyovsky beiwohnte, ließ Fr. Liszt seine schöne Landsmännin leben, eine Aufmerksamkeit, die nicht verfehlen konnte, das Interesse für die Bühnenkünstlerin auch in weitere Kreise zu tragen.

Der Sommer verlief unter gedrückten Verhältnissen. Der italienische Krieg, der auch eine Mobilmachung der preußischen Armee zur Folge hatte, lastete auf den Gemüthern und ließ keine rechte Freude an öffentlichen Vergnügungen aufkommen. Das Theater wehrte sich gegen diese Unlust des Publikums nach Kräften. Es rief die öfter bewährten Gastspielkräfte zum Succurs.

Alois Ander, Heinrich Marr, Friederike Goßmann lösten sich ab und brachten einiges Leben in die verödeten Räume des Stadttheaters. Neben den Genannten erschien auch der berühmte Tenorist Steger als Gast. Er überraschte durch die Macht einer Stimme, die etwas Löwenhaftes hatte. Er konnte als der wahrhafte „Donnerer" unter den Tenoristen gelten.

Die stärkste Anziehungskraft übten indeß drei winzige Gäste aus, die sich auf der Sommerbühne producirten. Dorthin strömte das Breslauer Publikum wochenlang in Masse, um die Zwerge Jean Petit, Jean Piccolo und Kiß Józzi spielen zu sehen. Diese Duodez-Schauspieler waren recht talentvoll, sie verriethen durchaus keine Dressur, sondern zeigten Intelligenz und Begabung. Die glänzenden Einnahmen der Sommerbühne konnten wenigstens das Deficit in der Kasse des Stadttheaters decken.

Indeß kamen auch für diese bessere Tage. Der europäische Friede war in Zürich besiegelt, und die beruhigten Gemüther begannen wieder an künstlerischen Dingen theilzunehmen. Eine wahrhaft großartige Bewegung, die dem Theater ganz besonders zu Gute kam, erhob sich damals in sämmtlichen deutschen Gauen: sie galt der bevorstehenden Säcularfeier von Schiller's Geburtstag (10. November 1859). In unseren nüchternen Tagen, wo man um Zölle, Steuern und Kirchengesetze hadert und streitet, kann man sich kaum mehr eine rechte Vorstellung von der einmüthigen Begeisterung machen, die damals alle Schichten der Bevölkerung für den Namen „Friedrich Schiller" ergriffen hatte. Der Name repräsentirte das Symbol der Zusammengehörigkeit des deutschen Volkes, der Einheit der deutschen Nation. Niemand vermochte sich dieser begeisterten Strömung zu entziehen, und das Breslauer Stadttheater traf die sorgfältigsten Vorbereitungen zu einer würdigen Begehung des Säcularfestes.

Schon vorher indeß hatte die Theaterverwaltung eine glanzvolle Festwoche in ihrem Kalender zehnfach roth anzustreichen. In der zweiten Hälfte des October fand in Breslau eine Zu-

sammenkunft des Kaisers Alexander von Rußland mit dem damaligen Prinz-Regenten von Preußen (unserem jetzigen Kaiser) statt, zu der sich auch eine große Anzahl anderer Fürstlichkeiten eingefunden hatte. Die während dieser Tage im Theater veranstalteten Gala-Vorstellungen waren von Kassenresultaten begleitet, dergleichen in den Geschäftsbüchern des Breslauer Stadttheaters noch niemals zu vermerken war.

Eine viel freundlichere russische Erinnerung aus jenen Octobertagen ist mir in dem Angedenken an das Auftreten von Nadejada Bagdanoff geblieben. Ihr Tanz war in der That jene stumme Poesie, von welcher schon der griechische Elegiker Simonides von Keos gesprochen. Jules Janin, der bekannte Feuilletonist des „Journal des Débats", hatte an ihr mit besonderer Anerkennung gerühmt, daß sie die große Schule von Maria Taglioni fortsetze und sich von allen sinnlosen Virtuosenstücken und unästhetischen Körperverrenkungen fern zu halten wisse. Nadejada Bagdanoff war denn auch wirklich nicht blos eine große Tänzerin, sondern auch eine dramatische Künstlerin im eminenten Sinne des Wortes. Was an ihren Productionen entzückte, war weniger der Tanz, als die Zauberkraft der Darstellung. Ihre „Helena" in „Robert der Teufel" war ein wunderbares Charakterbild, eine dämonische Feengestalt, die an die edelsten Gebilde der Antike, wie an die Sirenen der mittelalterlichen Romantik erinnerte. Diese „Helena" hatte selbst in Paris die größte Sensation erregt, und Meyerbeer machte ihr das Compliment, die Rolle neu geschaffen zu haben. Vor den Verführungskünsten einer sollen Helena gab es kein Entrinnen — das gesammte Publikum hätte gleich Robert den „Kirchenraub" ausgeführt. Es war ein Zauberwerk, von dem man sich mit verzaubert fühlte.

Das Schauspiel brachte in jenem Herbste zwei bedeutende Novitäten von zwei schlesischen Autoren: die Tragödie „Mondecaus" von Brachvogel und das Lustspiel „Unsere Freunde" von Max Ring. Beide Stücke hätten ein längeres Bühnenleben verdient, als es ihnen zu Theil wurde, und das

Brachvogel'sche Stück insbesondere hätte nach meinem Gefühle den Erfolg des „Narciß" überholen müssen. Indeß, wer weiß es nicht, wie oft die Laune des Zufalls über das Schicksal der Menschen wie der Bücher den Ausschlag giebt! Das Trauerspiel „Mondecaus" behandelte das Schicksal des Ingenieurs Salomon de Caus, der zum Lohne für seine Entdeckung der Dampfkraft vom Cardinal Richelieu ins Irrenhaus geworfen wird, wo er auch wirklich den Verstand verliert und zu Grunde geht. Diesen an und für sich eigentlich blos traurigen Vorfall hatte Brachvogel zu einer wahrhaft tragischen Handlung vertieft, indem er Salomon de Caus als den Repräsentanten einer großen Idee hinstellte, der im Kampfe mit der Wirklichkeit unterliegt — die Idee aber geht siegreich hervor. In der Composition fand sich mancher Fehler, namentlich wurde die Passivität des Helden gerügt, der schon im zweiten Acte nach der Irrenanstalt gebracht wird, von welchem Momente ab man nur noch ein pathologisches Interesse an ihm nimmt. Allein das dramatische Leben, das in dem Stücke mit ungewöhnlicher Kraft pulsirte, hob über alle Bedenken hinweg und verschaffte der Aufführung einen stürmischen Erfolg.

Das Lustspiel „Unsere Freunde" von Max Ring durfte als eine wesentliche Bereicherung des Repertoires begrüßt werden. Die Idee des neuen Stückes war eine recht glückliche und fruchtbare — „Gott beschütze mich vor meinen Freunden". Dieser Grundgedanke war von dem Autor nicht blos mit Gewandtheit, sondern auch mit einem reichen, gefälligen und ungezwungenen Humor in Scene gesetzt, und das Stück hätte sich auch dauernd auf dem Repertoir erhalten können, wenn es nicht zufällig in Breslau wenigstens von einer doppelten Concurrenz erdrückt worden wäre, die von zwei völlig entgegengesetzten Punkten auf die Theilnahme des Publikums einstürmte. Es klingt wunderlich und komisch, aber es ist die lautere Wahrheit: die Götter des Breslauer Theaters im Herbste des Jahres 1859 waren Schiller und — Offenbach. — —

Der große Tag der hundertjährigen Schillerfeier

hatte eine so tiefe Bewegung hervorgerufen, daß selbst der Indifferentismus der vornehmen Welt gegen das classische Drama überwunden erschien. Die Billets zu den Festvorstellungen, deren es drei gab, wurden mit Agio gehandelt. Selbstverständlich wurde Schiller ausschließlich durch Schiller selbst gefeiert. Es fehlte zwar gerade nicht auch an anderen poetischen Huldigungen, und die Prologe von Gottschall und Dr. S. Meyer trugen redlich dazu bei, das zahlreiche Auditorium in gehobene Stimmung zu versetzen. Der Kern der Festvorstellungen aber blieb die Schillersche Dichtung selbst. Man gab am ersten Abend „Kabale und Liebe", am zweiten „Wallensteins Lager" und die „Glocke", und am dritten „Wilhelm Tell". Die Auswahl dieser Dichtungen war insofern eine recht sinnige, als sie den gefeierten Dichter sowohl in der Epoche seiner sturm- und drangvollen Urkraft, wie auf dem Höhepunkte der geläuterten Vollendung zeigte.

Die Vorstellungen waren im Uebrigen auch geignet, die Leistungsfähigkeit des Kunstpersonals im besten Lichte zu zeigen. Es war der Direction gelungen, das Schauspielpersonal in einer Weise zu completiren, wie es seit lange auf der Breslauer Bühne nicht vorhanden war. Zu den glücklichsten Acquisitionen gehörte die blondlockige, bildschöne Gabriele Genelli, Tochter des berühmten Weimarer Malers, die im Fache der sentimentalen Liebhaberinnen ganz Entzückendes leistete, und im Verein mit Flaminia Weiß und Ida Claus eine Trifolium bildete, das jeder ersten Bühne zur Zier gereichen konnte. Ein zweiter höchst schätzbarer Gewinn war das Engagement des Charakterspielers Josef Weilenbeck.

Fast zusammentreffend mit Schiller's Säcularfest war es, daß die Offenbachiaden, die bald zur Weltherrschaft gelangen sollten, ihren ersten Schritt auf deutschem Boden thaten und zwar auf den Boden des Breslauer Stadttheaters. Denn das keusche Singspiel: „Die Verlobung bei der Laterne", das sogar auf der Königlichen Opernbühne in Berlin zur Aufführung kam, konnte keinesfalls zu den eigentlichen „Offenbachiaden" gezählt werden,

die den Namen des deutsch-französischen Componisten in beiden Hemisphären berühmt gemacht. Die lange Reihe dieser vielbeliebten und viel gelästerten Werke eröffnete „Orpheus in der Unterwelt" und das Breslauer Stadttheater war das erste in Deutschland, welches die Burleske zur Aufführung brachte. Es war ein gewagter Versuch von Director Schwemer, den „Orpheus" auf die Bühne zu bringen!

Das Genre war neu, und wenn das Publikum, wie das thatsächlich an manchen Orten vorgekommen sein soll, den Gegenstand ernst auffaßte, dann mußte das Beginnen des Directors als äußerst frevelhaft kläglich scheitern. „Orpheus und Eurydice", die Namen erinnerten doch unwillkürlich an Gluck — sollte dieser etwa verhöhnt werden? — Und die alten ehrwürdigen mythologischen Gestalten, — welches Unterfangen, sie so maßlos dem Gelächter preiszugeben? — Die gestrengen Aesthetiker und die ernsthaften Musiker zogen ihre Stirne in düstere Falten, und es wäre Offenbach schlimm ergangen, wenn das Publikum in seinem „unbewußten Drange" nicht schnell dahinter gekommen wäre, daß hinter dem Ganzen ein genialer Schalk stecke, der in der Form der musikalischen Bouffonerie die spitzen Pfeile der Satire auf die Sitten des Pariser Lebens richtet. Diese lüderlichen Götter, dieser betrogene Ehegatte Orpheus, der seine entführte Gattin nur aus Rücksicht auf die „öffentliche Meinung" wieder ins Haus zurückführen möchte, diese verbuhlte Eurydice in dieser ganzen verlodderten Gesellschaft des Olymp, — es war leicht zu merken, daß hinter den mythologischen Masken nur Typen der Pariser Gesellschaft zu verstehen waren.

Aus dieser Wurzel heraus ist das Genre der „Offenbachiaden" emporgewachsen. Sie waren musikalische Parodien des zweiten Kaiserreichs, und haben wie dieses durch fast zwei Jahrzehnte eine tonangebende Rolle in der Welt gespielt. Unkeusch, aber graziös, lustig, oberflächlich, spöttisch, wie die ganze kaiserliche Zeitepoche, war auch die Muse Offenbach's, die gewissermaßen den Lieblingstanz der Pariser, den Cancan, ins Gesangliche übersetzte. Die Offenbachiaden waren der getreueste Abdruck der

herrschenden Zeitstimmung von Paris, darin lag ihre volle Existenz-Berechtigung, und darum beherrschten sie alle Bühnen der civilisirten Welt, soviel auch vom idealen Standpunkte aus dagegen geeifert wurde. Die Producte der kurzgeschürzten, leichtfertigen Offenbach'schen Muse waren eine Zeiterscheinung, die sich ausleben mußte, und das Wunderbare daran war nur, daß der Hohepriester dieser specifisch pariser Göttin ein Deutscher war und obendrein sogar ein Deutscher jüdischer Abkunft. — —

Offenbach hat seit den Tagen seines aufgehenden Glanzes bis zur Zeit nicht weniger als hundert Operetten geschrieben, und der bescheidene Musiker, als den ich ihn im Jahre 1854 in einem Seebade in der Normandie kennen lernte, war in den Sechsziger Jahren zu Weltruhm und in den Besitz von Millionen gelangt, die aber sehr schnell wieder zerflossen sein sollen. Mit dem Sturz des Kaiserreichs fing auch sein Stern zu erbleichen an; die Zeit der Offenbachiaden war offenbar überwunden. Das mußte ihr Schöpfer in seinen letzten Lebensjahren persönlich erfahren.

Daß ihm viele, viele Tausende, ja Hunderttausende höchst genußfrohe und heitere Stunden zu verdanken hatten, wird Niemand bestreiten und nur von absoluten Rigoristen bemängelt und bedauert werden können. Zu den angenehmsten Erinnerungen solcher Stunden zählt mir die Aufführung des „Orpheus", für die in Breslau damals eine wahrhaft auserlesene Gesellschaft vorhanden war. Carl Weiß als „Jupiter", Meinhold als „Pluto", und Echten als „Styx" bildeten ein Trifolium hochkomischer Gestalten, die selbst Vater Homer, trotz der Verspottung seiner Götter, ein Lächeln abgewonnen haben würden.

Vierundzwanzigstes Kapitel.

Taubert's „Macbeth." Adelheid Günther. Emilie Zanner-Krall. Dramatische Novitäten.

Das Jahr 1859 brachte noch ein Werk ernster Gattung: Die Oper „Macbeth" von dem Berliner Kapellmeister Taubert. Der Textdichter, Fr. Eggers, hat die grandiose Shakespeare'sche Tragödie recht geschickt für die Zwecke des Componisten zurechtgelegt, dessen Schöpfung es wohl verdient hätte, eine längere Lebensdauer auf der Bühne zu behaupten. Man findet in Taubert's „Macbeth" allerdings nicht die dämonische Größe, den wilden Heroismus des Shakespeare'schen Trauerspiels. Die Leidenschaften führen in dieser Oper vielmehr eine etwas zahme Sprache und sind selbst in ihren heftigsten Ausbrüchen ohne jenes Wetterleuchten, das aus den Abgründen der Seele heraufblitzt. Die vielen rein musikalischen Schönheiten des Werkes aber konnten nicht verfehlen, die Theilnahme der sinnigen Zuhörer in hohem Grade zu fesseln, und auch ohne den Charakter heroischer Größe gewann die Oper durch warme Lyrik, Adel des Ausdrucks und Reinheit des Geschmacks die volle Sympathie des Auditoriums. Glücklicherweise besaß das Breslauer Theater damals auch an Adelheid Günther eine Künstlerin, die die Rolle der „Lady Macbeth" als Sängerin wie als Schauspielerin zur vollsten Geltung zu bringen verstand. Adelheid Günther war eine Künstlerin im edelsten Sinne des Wortes, und ich will diese Gelegenheit nicht vorübergehen lassen, ohne der leider so früh von der Erde Abberufenen ein paar Gedenkworte zu widmen.

Sie gehörte zu der geringen Zahl derjenigen, für welche die Ausübung der Kunst die Bedingung ihres ganzen Daseins ausmacht. Der künstlerische Beruf erfüllte Adelheid Günther in solchem Maße, daß sie sich außerhalb desselben gar keine Existenz denken konnte, und das Leben hatte für sie nur insoweit einen tieferen Werth, als es ein Streben nach künstlerischen Zielen ausdrückte. Sobald ihr diese entrückt waren, mußte sie sterben. Und daher

der hohe sittliche Ernst, mit dem sie ihrem Berufe oblag. Wenn Adelheid Günther eine Rolle studirte, so geschah es nicht blos mit pflichtgetreuer Gewissenhaftigkeit, sondern mit der vollen Hingebung glühender Begeisterung. Wie sie die Phantasiegebilde des Autors zur Anschauung gestaltete, so lebte ihre ganze Seele darin. Blieb sie in einer Rolle hinter dem ihr vorschwebenden Ideal zurück, so konnten ihr weder Beifall noch Anerkennung von außen den Mangel innerer Selbstbefriedigung ersetzen, und oft genug war ich Zeuge ihres tiefen Schmerzes, wenn ihr idealer Flug durch materielle Hindernisse niedergehalten wurde. Sie empfand es namentlich als ein tragisches Mißgeschick, daß ihr für eine volle Durchführung heroischer Aufgaben, wofür sie innerlich den höchsten Beruf fühlte, der Mangel physischer Kraft im Wege stand. Sie war eine sinnige, tief poetische Natur, frei von jedwedem Dünkel, unermüdlich nach Vervollkommnung strebend, und von bezaubernder Liebenswürdigkeit im persönlichen Verkehr. Sie besaß eine gediegene Bildung und einen offenen Sinn für alle Interessen des Geisteslebens, ein theilnahmvolles Herz und ein reiches Gemüth, — ein Verein seltener Vorzüge, die ihr die Zuneigung und Hochachtung zahlreicher Freunde und Verehrer gewonnen. Alfred v. Wolzogen (z. Z. General-Intendant des Hoftheaters in Schwerin) hat ihr in seinem lesenswerthen Buche „Ueber Theater und Musik" (Verlag von Ed. Trewendt, Breslau 1860) ein besonderes Capitel gewidmet und sie als eine Künstlerin gerühmt, die „Geist und Seele, Schule und Maß genug besitzt, um nie etwas Leichtfertig-Oberflächliches zu bieten und ihren Mitteln stets nur soviel zuzumuthen, als sie im Dienste des Schönen und Wahren zu leisten vermögen." Ihre vorzüglichsten Rollen im Breslauer Engagement, in welchem Adelheid Günther bis zum Herbst 1861 verblieb, waren: „Elisabeth" im Tannhäuser, „Fides" im Propheten, „Ortrud" im Lohengrin, „Claudia" in Doctor und Apotheker, „Frau Bertram" in Maurer und Schlosser, „Adriano" in Rienzi, „Sinaida" im Moses, „Lady Macbeth" in Macbeth, „Azucena" im

Troubadour, „Eglantine" in Euryanthe, „Gräfin" in Figaros Hochzeit, „Orpheus" im Orpheus von Gluck und „Leonore" im Fidelio.

Gleich Johanna Wagner wandte sich Adelheid Günther später dem Schauspiel zu und soll auch auf diesem Gebiete in Rollen wie Gräfin Orsini", „Lady Milford" 2c. Vorzügliches geleistet haben. Ich selbst habe sie als Schauspielerin niemals gesehen. Sie starb im Jahre 1865 im Hause ihrer Gönnerin, der Frau Fürstin Colloredo in Teplitz, bei der sie alljährlich ihre Urlaubszeit im Sommer zu verleben pflegte. Sie hat ein Alter von einunddreißig Jahren erreicht.

Die Nachwirkungen der Schillerfeier bewährten sich in einer andauernd regeren Theilnahme des Publikums für Schauspiel-Vorstellungen. Im Personal hatte sich nach und nach ein Ensemble gebildet, desgleichen sich nur wenige städtische Bühnen rühmen konnten. Neben den bereits oben genannten Damen, zu denen auch die jugendliche, vielverheißende Baudius (jetzige Frau Wilbrandt) hinzutrat, wirkten als Liebhaber und Helden v. Ernest und Baillant, als Charakterdarsteller Weilenbeck, Zademack und Hüvart, und in Lustspiel und Posse: Lud. Meyer, Weiß, Meinhold und Echten. Das Schauspiel-Repertoire bot mannigfache Abwechslung und brachte jede Novität von Belang. Die letzte im Jahre 1859 war die Tragödie „Ein deutscher Fürst" von Robert Giseke. Der Held des Stückes war „Moritz von Sachsen", den Giseke als gewandten Diplomaten charakterisirte, und dessen edles Deutschthum die patriotische Tendenz des Dramas ausdrückte. Einen Diplomaten zum Mittelpunkt einer Tragödie zu machen, war ein gewagtes Unternehmen, das von dem Autor zwar mit Geist und Talent ausgeführt wurde, aber ohne tiefere Wirkung bleiben mußte. Moritz von Sachsen ließ das Gemüth unberührt, ein Held ohne Leidenschaft, und „ohne Leidenschaft kein Mitgefühl".

* * *

Aus den ersten Monaten des Jahres 1860 ist mir wenig Bemerkenswerthes in Erinnerung geblieben. Novitäten wie „Maria von Burgund" von Hermann Hersch, dem Autor der „Anne-Lise", „Ein verarmter Edelmann" von Octave Feuillet, „Ein Kind des Glücks" von Charl. Birch-Pfeiffer gingen als ephemere Erscheinungen über die Bühne, ohne nachhaltig zu wirken. Erst im April trat ein Ereigniß von sensationellem Erfolge ein: die erste Aufführung von Meyerbeer's Oper „Dinorah" mit der Dresdener Hofopernsängerin Frau Jauner-Krall in der Titelrolle.

In dieser Production hatte der Componist der „Hugenotten" die in seinen großen Opern befolgte Methode, durch dramatische Kühnheit in den Massengruppirungen zu wirken, sichtlich ganz aufgegeben, seine neue Schöpfung vielmehr auf eine in epischer Breite gehaltene Symbolisirung eines träumerischen Naturlebens aufgebaut. Der Eindruck, den das Werk in seiner Gesammtheit hervorbrachte, war denn auch in der That der eines süßen, berauschenden Traumes. Je weniger der Componist hier mit Hilfe der Masseneffecte „durchzuschlagen" bedacht zu sein brauchte, um so wirksamer erwies sich die idyllisch träumerische Stimmung, die sich wie ein duftiger Hauch über das Ganze verbreitete. Hier gab es keine sogenannte „Gedankenmalerei in Tönen". Der Componist hatte auf geschichtliche Perspectiven und spannende Gegensätze vollständig verzichtet und sich auf einen engen Rahmen eingeschränkt, in welchem sich eigentlich nur drei Personen bewegen, und auch in dieser Einfachheit verleugnete sich das Genie des hervorragendsten Operncomponisten der Neuzeit nicht. Der Eklektiker war allerdings auch in der „Dinorah" nicht zu verkennen. Die Oper war in keine Kategorie der bekannten Stilarten einzureihen, aber sie vereinigte die verschiedensten Elemente in origineller Weise. Von Anfang bis zu Ende fühlte man sich von einer Fülle melodischer und harmonischer Reize gefesselt, in deren Combination für Gesang, wie Orchester der schöpferische Geist des Componisten sich wieder glanzvoll bewährt hatte.

Die Oper fand eine stürmisch beifällige Aufnahme, und

die Dresdener Sängerin feierte in der Titelrolle Triumphe, die für ihre fernere Carrière von größtem Erfolge sein sollten. Emilie Jauner-Krall (Frau des späteren Wiener Directors Franz Jauner) war nämlich bis zu diesem Breslauer Gastspiele eine wenig bekannte Größe, und die Dresdener Hofbühne selbst schien es kaum zu wissen, welch' reichen Schatz sie an der Künstlerin besaß. Dieser Schatz wurde erst in Breslau entdeckt, so daß die Sängerin nach diesem Gastspiel erst in die ihr gebührende Stellung am Dresdener Theater einrückte und auch ein von allen Bühnen begehrter Gast wurde. Frau Jauner-Krall besaß nicht blos eine weiche, wohlklingende, bis in die höchsten Lagen leicht ansprechende Stimme, eine edle Tonbildung, eine virtuose Coloratur, sondern auch den lebendigen künstlerischen Funken, der ihrem Vortrag Wärme, ihrem Spiele Wahrheit und ihrer ganzen Darstellungsweise Anmuth und Lieblichkeit verlieh. Sie bewies dies übrigens nicht nur als „Dinorah", womit sie ihr Gastspiel eröffnete, sondern während der mehrwöchentlichen Dauer desselben in Rollen wie „Zerline" (Don Juan), „Susanne" (Figaro's Hochzeit), „Marie" (Regimentstochter) 2c. 2c. — Die Begeisterung für die Künstlerin war so allgemein, daß vielseitige Anstrengungen gemacht wurden, sie dauernd für Breslau zu gewinnen. In Dresden spitzte man die Ohren und behielt den Schatz für sich.

Als ihr Gatte, Franz Jauner, ebenfalls ein vortrefflicher Künstler, nach Wien übersiedelte, um die Direction des Carltheaters zu übernehmen, trat Frau Emilie gänzlich von der Bühne zurück und hat seitdem nur in vereinzelten Fällen, wie bei Benefizen und Wohlthätigkeits-Vorstellungen öffentlich mitgewirkt.

Das Schauspiel war in Folge dieses epochemachenden Operngastspiels zeitweise in den Hintergrund gedrängt worden, und selbst ein neues Stück von Mosenthal vermochte nur eine beschränkte Theilnahme zu gewinnen. „Düweke" hieß dieses Stück, das in Wien nach der ersten Aufführung verboten und auch von der Kritik arg mitgenommen wurde. Letzteres war mir wenig

verständlich. Mosenthal erschien mir in „Düwecke" viel mannhafter, kerniger und gesünder, als in irgend einem andern seiner Stücke, das dramatische Gemälde, das er hier aus der Geschichte Dänemarks hinstellte, war wie ein packendes Strafgericht über eine absolutistische Regierung, und zwar ohne tentenziöses Phrasengeklingel. Als Bühnenstück hatte die Tragödie allerdings nicht unerhebliche Mängel; es fehlte die dramatische Concentration, und die Scenen folgten sich oft blos nacheinander, nicht aufeinander. Bei alledem stelle ich „Düwecke" als dramatisches Gedicht betrachtet, über die vielbeliebte „Deborah" desselben Autors.

Im Jahre 1861 trat zu dem Schauspielpersonal noch Ernst Possart hinzu, als Anfänger zwar erst, aber als ein vielverheißender, der bekanntlich auch Wort gehalten hat. Gestützt auf solche Kräfte, konnte die Direction auch resolut mit der Vorführung von Novitäten vorgehen. Das Resultat fiel zwar nicht immer glücklich aus; das lag dann aber mehr an den Stücken, als an der Darstellung und die Breslauer Bühne bot dann doch immerhin jungen Autoren Gelegenheit, probeweise ihre dramatische Begabung zu bethätigen. So trat hier z. B. Widmann zuerst mit seinem Schauspiel „Nausikaa" hervor. Das Ganze war freilich nur eine dramatische Studie, denn zu einem Stücke für den praktischen Bühnenbedarf fehlte schon dem Sujet die erste Vorbedingung: die warme Theilnahme des Zuschauers. Was gilt diesem das Schicksal der „lilienarmigen" Nausikaa, die sich, um den zürnenden Poseidon zu versöhnen, in die Fluthen des Meeres stürzt? Was ist ihm der herrliche „Dulder" Odysseus? — Die homerischen Gestalten entzückten uns in der Beschreibung, als Realitäten auf der Bühne sinken sie von ihrer Höhe herab und erscheinen langweilig.

Kein Geringerer als Goethe hatte sich sogar lange Zeit mit der Idee getragen, die Nausikaa als Gegenstand einer Tragödie zu verwerthen. Goethe, dem es die höchste Ehre dünkte, „der Letzte unter den Homeriden zu sein", entwarf im Jahre

1788 auf Sicilien den Plan zu einer „Nausikaa", welcher Plan sich auch in der „Italienischen Reise" vollständig vorfindet, während von der Ausführung nur ein ganz unbedeutendes Bruchstück vorhanden ist. Diesen Goethe'schen Plan versuchte Widmann auszuführen — ein Unternehmen, eben so kühn als naiv, und bei dem man sich mit dem Spruche zufrieden geben mußte: in magnis et voluisse sat est.

Eine zweite bemerkenswerthe Novität war ein neues Schauspiel des Freiherrn Oscar v. Redwitz: „Der Zunftmeister von Nürnberg". Man konnte das Stück nur mit großer Befriedigung begrüßen. Der edle Freiherr hatte lange Zeit in den Banden einer Parteirichtung gelegen, die seiner Muse das Ansehen einer kränkelnden, schönrednerischen Betschwester gab. Im „Zunftmeister" sah man den süßlichen Sänger der „Amaranth" eine männliche Entschiedenheit annehmen, die um so wohlthuender berührte, als er damit gewissermaßen ein offenes Bekenntniß seiner früheren Irrthümer ablegte und sich bescheiden in den Dienst der Freiheitsidee stellte, die zu allen Zeiten die einzig gesunde Basis für poetische Schöpfungen gewesen ist.

Ueber die eigentliche Tendenz des Stückes konnte man keinen Augenblick im Zweifel sein. Es gab sich als einen offenkundigen Protest gegen alles veraltete Privilegien- und Kastenwesen und proclamirte den Grundsatz: daß es für Deutschland kein anderes Heil gebe, als in einem großen und freien Bürgerthum. Das Ganze hatte Etwas wie ein Wahlmanifest im Sinne des Liberalismus mit dem Motto: „Nur keine Extreme", und das zufällige Moment, daß die erste Aufführung des Stückes gerade am Vorabende der preußischen Landtagswahlen erfolgte, gab dem Stücke ein erhöhtes Interesse. „Der Zunftmeister von Nürnberg" erzielte einen unbestrittenen Erfolg.

Ebenso unbestritten war der Mißerfolg eines neuen Stückes von Hermann Hersch, des Verfassers der „Anne-Liese". Die

Novität benannte sich: „1740". Historisches Lustspiel — eine Bezeichnung, die in zwei Worten drei Unwahrheiten enthielt Das Stück war 1. nicht historisch, 2. kein Lustspiel und 3. gar kein dramatisches Werk, sondern eine bunte Reihe von Scenen ohne jede organische Entwickelung und dramatisch geordneten Aufbau.

Großes und berechtigtes Interesse erregte eine Novität von Rudolf Gottschall, der damals in Breslau lebte. Es war die Tragödie „Der Nabob", ein Werk, das ich noch heute zu den besten Erzeugnissen des fruchtbaren Autors zähle, und das, wie ich meine, in ganz unverdienter Weise von den deutschen Bühnen vernachlässigt worden ist. Der Held dieser Tragödie ist Robert Clive, der Gründer des englischen Reiches in Ostindien, ein Mann, von dem Macaulay sagte, daß England, so fruchtbar es auch an Helden und Staatsmännern sei, wohl niemals einen hervorgebracht haben dürfte, der im Felde und auch im Rathe größer gewesen wäre. Von seinen Feinden wegen Mißbräuchen in der indischen Verwaltung vor dem Parlamente angeklagt, nahm sich Lord Clive in einem Anfalle von Melancholie selbst das Leben. Gottschall suchte das tragische Grundmotiv in dem schuldbeladenen Bewußtsein des Helden, daß er um des Goldes willen einmal einen indischen Fürsten habe hinrichten lassen. Umgeben von ungeheuren Schätzen, von Glanz und Ruhm, wird Clive seines Lebens nicht froh, denn ihn verfolgen die Furien der einst vollzogenen bösen That. Er hat ein Kind des Hingerichteten, das „Hindumädchen Sita" als eigenes Kind erzogen und mit seiner ganzen Liebe überschüttet. Aber auch dieses einzige Wesen, an dem sein Herz hängt, verläßt ihn, als es die Geschichte seiner Vergangenheit erfährt und wird später nur als Leiche in seinen Palast gebracht. Bei diesem Anblick wird Clive von den finstern Mächten einer schuldigen Vergangenheit unerbittlich in den Abgrund gezogen. Er sinkt, von eigener Hand getroffen, an Sita's Seite nieder und versöhnt so den blutigen Schatten ihres durch ihn gemordeten Vaters.

„Der Nabob" ist ein im großen tragischen Stil gehaltenes Stück, dessen Aufführung, wie ich glaube, auch gegenwärtig noch ein dankenswerthes Unternehmen für manche Bühne sein müßte.

Fünfundzwanzigstes Kapitel.

Gounod's „Faust". Calderon's „Richter von Zalamea". Eine Censur Lessing gegenüber.

Hand in Hand mit der Blüthezeit des Schauspieles gingen im Jahre 1861 die Mißerfolge der Oper. Der Heldentenor Böhlken war zwar ein geschulter, dramatisch gut veranlagter Sänger, aber ohne die für sein Fach nöthige Persönlichkeit, und ähnlich verhielt es sich mit der Primadonna, Frau Hain-Schnaidtinger.

Die Theilnahmlosigkeit des Publikums unterbrach nur auf kurze Zeit das Gastspiel eines aufgehenden Sterns, von dessen herrlich strahlendem Glanze ich im weiteren Verlaufe dieser Aufzeichnungen viel des Entzückenden zu berichten haben werde. Dieser Stern hieß Désirée Artôt, eine blonde, damals noch äußerst schlanke Erscheinung. Sie trat nur zweimal auf: als „Rosine" in Rossini's „Barbier" und als „Marie" in Donizetti's „Regimentstochter". Es war aber nach diesen unvergleichlichen Leistungen nicht schwer, der jugendlichen Sängerin einen baldigen Weltruf zu prognosticiren.

Das Ende des Jahres brachte auch für das Schauspiel einen bösen Krach. Ein neues Lustspiel von Benedix, ein schwächliches Werk, „Die Krinolinen-Verschwörung", wurde unbarmherzig ausgezischt. Die Stellung der Direction schien erschüttert, das öffentliche Mißtrauen war zu bedenklicher Höhe herangewachsen.

In dieser Nothlage erschien als helfender Retter Gounod's „Faust". Der Erfolg war so vollständig, daß die morose und

verdrießliche Stimmung des Publikums gegen das Stadttheater wie mit einem Zauberschlage sich in das Gegentheil umwandelte.

* * *

Die Verpflanzung des Gounod'schen Werkes nach Deutschland hatte einen heftigen Federkrieg in der deutschen Presse entflammt. Die orthodoxen Goethe-Verehrer betrachteten die Umwandlung des „Faust" in eine Oper überhaupt als eine Profanation der unsterblichen Dichtung, und Eduard Devrient hat es als Intendant der Karlsruher Bühne nicht über sich gewinnen können, Gounod's Oper zur Aufführung zu bringen. Ich glaubte bei der Gelegenheit der Breslauer Aufführung auf eine Aeußerung von Goethe selbst hinweisen zu müssen, durch die mir die Streitfrage kurz und einfach erledigt schien, auf eine Aeußerung aus dem Jahre 1829, die sich in den „Gesprächen mit Eckermann" findet und die folgendermaßen lautet: „Mozart — sagte Goethe — hätte den „Faust" componiren müssen. Meyerbeer wäre vielleicht dazu fähig, allein, der wird sich auf so etwas nicht einlassen, er ist zu sehr mit italienischen Theatern verflochten." Und in Bezug auf den zweiten Theil des „Faust" sprach Goethe noch häufiger den Wunsch aus, er möchte als Oper für die Bühne benützt werden. „Wenn die Franzosen nur erst an Helena gewahr werden" — meinte er — „und sehen, was daraus für ihre Theater zu machen ist! Sie werden das Stück, wie es ist, verderben, aber sie werden es zu ihren Zwecken klug gebrauchen, und das ist alles, was man erwarten nnd wünschen kann. — Wir wollen erwarten" — setzte Goethe dann noch hinzu — „was uns die Götter Weiteres bringen. Es läßt sich in solchen Dingen nichts beschleunigen. Es kommt darauf an, daß es den Menschen aufgehe, und daß Theaterdirectoren, Poeten und Componisten darin ihren Vortheil gewahr werden." — Nach dreißig Jahren erfüllte sich dieses prophetische Wort: Theaterdirectoren, Poeten und Componisten wurden ihren Vortheil gewahr, und es ist bekannt genug, wie reich und ausgiebig dieser Vortheil war und

noch ist. Gounod's Faust ist eine Weltoper geworden, die sich ununterbrochen in der Gunst des Publikums erhält. Entscheidend für das Werk war die günstige Aufnahme in Deutschland, und erst nach den hier errungenen Erfolgen wurde das Werk in Paris vom Théâtre lyrique, der dritten Pariser Opernbühne, wo es anfänglich gegeben wurde, nach der ersten, der Grand-Opéra, übertragen.

Entscheidend für das Resultat der Aufführung aber hat sich überall die Rolle der „Margarethe" erwiesen, die denn auch in den letzten zwanzig Jahren als eiserner Besitzstand in das Repertoire von berühmten und unberühmten Primadonnen übergegangen ist. Der Componist mußte sich auch gefallen lassen, daß seine Oper fast überall nicht unter dem Titel „Faust", sondern als „Margarethe" angekündigt wurde. — Der ersten Margarethe am Breslauer Stadttheater wird noch heute mit großer Befriedigung gedacht. Bertha Flies (später Frau Scherbarth-Flies) eine noch blutjunge Berliner Sängerin und im Beginne ihrer Laufbahn, eroberte sich namentlich mit der „Margarethe" in kürzester Frist die ungetheilte Gunst des Publikums. Sie besaß neben fesselnder Erscheinung einen klangreichen Mezzosopran, gute Schule und ein ausgesprochenes hochdramatisches Talent. Der „Margarethe" standen würdig zur Seite Böhlken als Faust, Rieger als Valentin, Prawit als Mephisto, Leontine Gericke als bildschmucker Siebel und eine aus Darmstadt neu engagirte Sängerin, Anna Weber, als Martha. An letzterer, die bis auf die jüngste Zeit dem Breslauer Theater treu geblieben ist, hatte die Direction eine treffliche, vielseitig verwendbare Kraft gewonnen, die sich in Oper, Operette, Schauspiel und Posse gleich vortheilhaft bewährte.

Das tiefere künstlerische Interesse an dem Institut blieb vorzugsweise dem Schauspiel zugewandt, das unter specielle Leitung des kunstsinnigen Dramaturgen Hermann von Becquignolles gestellt war, der später als Director des Hoftheaters nach Wiesbaden berufen wurde, wo ihn im besten Mannesalter der Tod ereilte. Becquignolles bereicherte das Repertoire in der

umfassendsten Weise. Novitäten wie ältere Stücke boten eine reiche Abwechselung. Das Theater brachte in jener Saison: Brachvogel's Volksschauspiel „Der Trödler", Gutzkow's Schauspiel „Ein weißes Blatt" (in neuer Bearbeitung), „Der Leiermann und sein Pflegekind", Schauspiel mit Gesang von Charl. Birch-Pfeiffer, „Der Störenfried", Lustspiel von Benedix, mehrere Stücke von Arthur Müller, während von älteren Stücken Calderon's „Richter von Zalamea" ein vorwiegendes Interesse in Anspruch nahm. Man lernte hier den spanischen Dichter des „Standhaften Prinzen", des „Arztes seiner Ehre" von einer ganz neuen Seite kennen, die höchst überraschend wirkte. Calderon, der größte spanische Dramatiker, vertritt bekanntlich das der modernen Anschauung völlig fremde katholisch-romantische Ideal. Im Calderon'schen Drama trägt überall das Wunder den Sieg davon. Das Wunder besiegt Leben, Liebe, Ehre, denn es besitzt die Macht, alles Geschehene ungeschehen zu machen, wie in Calderon's „Andacht zum Kreuz". Im „Richter von Zalamea" culminirt nun zwar die Lösung ebenfalls im Glauben. Das Kloster bringt die Versöhnung. Aber wunderbarer Weise zeigt sich hier der Dichter, der zugleich Hofmann, Priester, Soldat und Günstling Philipp's IV. war, als — Demokrat. Denn anders läßt es sich doch wohl nicht bezeichnen, wenn uns der Dichter den Fall vorführt, daß ein Bauer, der Dorfrichter von Zalamea, einen Soldaten und Edelmann, der ihm die Tochter entehrt, aufknüpfen läßt und diese Handlung vor dem Könige mit den stolzen Worten vertheidigt: „Ich habe nach Recht gehandelt." Ja noch mehr — dieser Bauer, der einen Hauptmann des Königs auf sein Gewissen hin hängen läßt, erhält von der Majestät sogar als exceptionelle Belohnung das Richteramt lebenslänglich zugetheilt. Wenn das kein demokratisches Tendenzstück ist, dann giebt es keines, und vielleicht ist dies auch die Ursache, daß das Stück auf keiner Hofbühne gegeben wurde, trotzdem es in der trefflichen Bearbeitung von Feodor Wehl (gegenwärtig Geh. Hofrath und Intendant des

Stuttgarter Hoftheaters) als eines der wirksamsten Stücke anerkannt werden mußte, so wirksam, daß ein enthusiastischer Zuschauer am Schlusse der Vorstellung in stürmischer Begeisterung sogar Calderon selbst vor die Lampen rief.

Derselbe Hermann v. Becquignolles aber, der den „Richter von Zalamea" zur Aufführung brachte, war doch andererseits zuweilen von so höfischer Gesinnung, daß er bei einer Vorstellung der „Minna von Barnhelm" eine ganz unerhörte Censur an Lessing verübte. Im letzten Acte, Scene 9, sagt Tellheim zu Minna: „Ihrem Dienste allein sei mein ganzes Leben gewidmet. Die Dienste der Großen sind gefährlich und lohnen der Mühe, des Zwanges, der Erniedrigung nicht, den sie kosten". Der letzte Passus, eine höchst charakteristische Aeußerung in dem Munde eines preußischen Majors und Edelmannes, war damals am Breslauer Stadttheater gestrichen. Wie man's mit dieser Stelle an den Hofbühnen hält, ist mir nicht bekannt.

Sechsundzwanzigstes Kapitel.

Signora de Vestvali. Josef Lewinsky. Louise Harriers-Wippern. Pauline Lucca.

Der 1. April des Jahres 1862 ist mir durch das Auftreten einer der wunderlichsten Sängerinnen in lebhafter Erinnerung geblieben. Signora de Vestvali, „Contra-Altistin der kaiserlichen Oper zu Paris", eine herkulische Erscheinung, ließ sich in einigen Scenen aus „Romeo", „Tancred", „Lucrezia" hören. Die Reclame hatte für diese „Königin des lyrischen Gesanges" so gründlich vorgearbeitet, daß das Haus in allen Räumen gefüllt war. Wie es um die Künstlerschaft der „Gesangskönigin" bestellt war, konnte mir nicht zweifelhaft sein, nachdem ihr Geschäftsführer sich bei mir Raths erholt hatte, ob

es nicht angebracht wäre, auf den Theaterzettel die Anzeige zu setzen: Signora de Vestvali wird in dem ihr vom Kaiser Napoleon geschenkten Aluminium-Panzer auftreten. — Nun es war ihr nicht mehr als einmal vergönnt, in dem schimmernden Panzer über die Bühne des Breslauer Stadttheaters zu schreiten. Das enttäuschte Publikum nahm die Sache als einen Aprilscherz und begleitete die „Leistung" der Sängerin mit den stürmischsten ironischen Bravorufen. Und doch war die Vestvali eine genial angelegte Persönlichkeit. Sie hat sich später dem Schauspiel zugewandt und in Männerrollen wie „Hamlet" in Amerika und in Europa nicht geringes Aufsehen gemacht. Auf diesem Gebiete werden wir ihr auch nochmals auf den Brettern des Breslauer Theaters begegnen.

Auf das Auftreten der Signora de Vestvali folgten im Laufe des Sommers Gastspiele auf den mannigfachsten Gebieten. In der Posse, für deren Cultivirung das Theater an den Herren Weiß, Meinhold und Formes ein vortreffliches Komiker-Trifolium besaß, excellirte als Gast Laura Schubert, die Soubrette par excellence für die damals in Blüthe stehende Berliner Posse. — In der Tragödie präsentirte sich zum ersten Mal in Breslau Josef Lewinsky vom Wiener Hofburgtheater. Er spielte drei Rollen, in welchen Schiller in seiner ersten Schaffensperiode das Prinzip des Bösen zur dramatischen Geltung gebracht hat: den „Franz Moor" in den „Räubern", „Muley Hassan" im „Fiesko", und „Wurm" in „Kabale und Liebe". Unter diesen drei Schurken ist wohl der afrikanische die gelungenste Gestalt. „Muley Hassan" hat ein wahrhaft individuelles Leben, er ist ein Bösewicht voll Naivetät, Leben und Witz, die Figur hat unzweifelhaft Shakespeare'sches Gepräge, und diese Rolle war auch die hervorragendste Leistung Lewinsky's. Der Darsteller traf hier den Grundton mit einer überraschenden Sicherheit, die ganze Haltung war katzenhaft behend, die Sprache dumpf und rauh, die witzigen Entgegnungen waren weniger ätzend als keck, die ganze Gestalt trug die Züge eines originellen Geschöpfes, dem der afrikanische Boden gewisser-

maßen noch an den Sohlen klebte. Lewinsky brachte in dieser Rolle mit ganz einfachen Mitteln die größte Wirkung hervor, was stets als ein Zeichen echter Kunstgestaltung gelten kann. Der Künstler ist seitdem stets ein gern gesehener Gast des Breslauer Stadttheaters geblieben.

Im Monat Juni sollten das Breslauer Stadttheater drei Künstlerinnen betreten, die sich noch in der ersten Blüthe ihres Schaffens befanden und die uns die herrlichsten, unvergeßlichsten Eindrücke hinterlassen haben. Es waren die Sängerinnen: Louise Harriers-Wippern, Pauline Lucca und die Schauspielerin Ida Pellet, alle drei von der Berliner Hofbühne.

Louise Harriers-Wippern war ihrer ganzen Erscheinung nach der Typus deutscher Jungfrauen: blondlockig, blauäugig, von edlem Wuchse und lieblichstem Gesichtsausdruck. Sie erinnerte an Louise Köster in deren Jugendzeit, und war wie diese eine geborene „Agathe" (Freischütz), mit welcher sie auch in ihrem Gastspiel debütirte. Ihre Stimme, ein hoher Sopran, war von berauschender Süßigkeit, und vom zartesten Piano bis zum machtvollen Fortissimo zeichnete sich der Ton durch Schönheit, Gleichmäßigkeit und Leichtigkeit der Ansprache aus; der Vortrag war von entzückender Innigkeit, das Spielmaß voll und edel, nicht gerade hinreißend, aber auch niemals die Grenzen des Schönen überschreitend. Mit solchen Vorzügen ausgerüstet, gestaltete die Sängerin Rollen wie „Agathe", „Euryanthe", „Jessonda", „Elsa" (Lohengrin) zu Gebilden von classischer Schönheit. Die edlen Cantilenen Spohrs, und besonders die köstliche Lyrik in Weber's „Euryanthe" wurden in dem Vortrage der Künstlerin mit einem Ausdruck wiedergegeben, der Herz und Gemüth mit süßestem Behagen erfüllte. Elsa's Monolog im 2. Acte des „Lohengrin" und darauf das Zwiegespräch mit Ortrud ist so zauberhaft schön selten wieder von der Bühne herab vernommen worden. Ein Bravourstück der Sängerin, das man aber mehr virtuos als rein künstlerisch bezeichnen mußte, war ihre Leistung in „Robert der Teufel", wo sie die Rollen der „Isabella" und „Alice" ausführte. Da indeß der zweite Act gänzlich wegfiel, so reducirte

sich die Doppelrolle eigentlich darauf, daß die Künstlerin die „Alice" mit der „Gnadenarie" als Zugabe sang. Bei einer Oper von so indifferenter Handlung, wie dem „Robert", kann es übrigens auch dem Zuhörer, wie ich meine, ziemlich indifferent erscheinen, ob die genannten zwei Rollen von zwei Sängerinnen oder einer ausgeführt werden.

Louise Harriers-Wippern war vorzugsweise Meisterin des lyrischen Gesanges und verhielt sich zu Pauline Lucca, wenn ich mich des Gleichnisses bedienen darf, wie ein sanft und anmuthig dahinfließender Bach zu einem blitzenden und reißenden Gebirgsstrome. Der Gegensatz der beiden Künstlerinnen machte sich um so fühlbarer, als ihre Gastspiele sich unmittelbar aneinander reihten. Die letzten Töne Euryanthen's waren noch kaum verklungen, als sich schon die dramatisch pointirten Gesangsweisen Valentinen's („Hugenotten") aus dem Munde der Lucca vernehmen ließen. Mit welcher zündenden Wirkung, ist schwer zu beschreiben.

Pauline Lucca war damals im Beginn ihrer Carrière. Noch vor wenigen Jahren einfache Choristin an der Wiener Hofoper, war sie wie ein plötzlich auftauchendes Gestirn der bevorzugteste Liebling der Berliner geworden, und ihr Ruhm verbreitete sich über alle Lande. Sie galt für ein Phänomen und war es auch. Ihre Eigenart schloß jeden Vergleich mit andern Primadonnen aus, sie machte den Eindruck einer Persönlichkeit, die man am treffendsten mit dem französischen Wort bezeichnen konnte: elle a le diable au corps. Und dabei war dieser Körper von kleinem und zierlichem Wuchse und verrieth blos in dem blitzenden Auge die mächtigen Schwingungen einer heroisch angelegten Seele. Das Organ der Lucca war nach Klangfarbe und Charakter von jener wunderbaren Eigenthümlichkeit, die ich dämonisch nennen möchte. Die vorzüglich in die Ferne tragende Stimme, voll Kraft, Frische und bis in das höchste Register von reicher Ausgiebigkeit, drang auf den Zuhörer mit fast blendendem Glanze ein, der etwas vibrirende Ton traf das Ohr wie eine electrische Berührung, und der in leidenschaftlichen Ergüssen dahinströmende

Vortrag versetzte den Zuhörer in eine nervöse Erregung, wie man dies ähnlich in dem dramatischen Vortrage der Rachel empfunden hatte. Wie diese Tragödin zeigte auch unsere junge Sängerin eine Vorliebe für helle Schlaglichter, jähe rapide Uebergänge, eindringlichste dramatische Pointirung des Ausdrucks. Die Poesie des Contrastes kam bei dieser heißblütigen Vortragsweise zur packendsten Geltung, und die wilde versengende Gluth der Verdi'schen Weisen z. B. konnten kaum fortreißender wiedergegeben werden, als durch den Mund dieser jungen, an Stimmmaterial und Temperament so überreich begabten Sängerin. Davon gab damals namentlich ihre „Leonore" im „Troubadour" volles Zeugniß. — Neben den energischen, hoch dramatischen Accenten waren ihr aber auch die süßen Laute zarter und inniger Empfindung nicht versagt. Valentinen's Liebesgeständniß im vierten Act der „Hugenotten" war in ihrem Gesange von einer quellenden Weichheit und Innigkeit, die die Herzen auf das Tiefste ergriff. Vollends unvergeßlich aber blieb mir eine Rolle, die ich später niemals wieder von der Lucca gehört und die sie auffallender Weise überhaupt aus ihrem Repertoire gestrichen zu haben schien: Marie, die Regimentstochter, in der Donizetti'schen Oper gleichen Namens. Ein Soldatenkind, so voll sprühenden Lebens, heiterster Laune und entzückender Naivetät, ist selten über die Bretter gegangen, und mit diesem kleinem Mädchen an der Spitze des zweiten Regiments konnte der wackere „Sulpice" ohne Prahlerei behaupten, daß sämmtliche Tausendfünfhundert Grenadiere des Regiments lauter „Helden" wären. Diese Marie war eine Zauberin, die Alles wie im Sturm fortriß, und es konnte nach dieser Leistung gar keinem Zweifel unterliegen, daß Pauline Lucca auch im Soubrettenfache nicht weniger wie im tragischen zu den höchsten Zielen berufen war, ja auf jenem Gebiet vielleicht noch mehr als auf diesem. Mit der Correctheit des Gesanges nahm sie es nicht immer sehr genau, aber diese Ungenauigkeit trübte den Glanz ihrer Leistungen so wenig, wie ein leicht vorüberziehendes Wölkchen den Strahl eines hell leuchtenden Gestirns zu verdunkeln vermag.

Pauline Lucca gelangte schnell, wie man weiß, zu einem Weltruf und hat in beiden Hemisphären Gold und Lorbeeren in reicher Fülle geerntet. Sie wirkt noch jetzt als gefeierte Künstlerin, wenn auch nur gastweise, an der Wiener Hofoper und hat bei ihrem letzten Auftreten in Berlin die Bewohner der Reichshauptstadt in einen Taumel von Entzücken versetzt. Ihr dramatisches Genie hat alle Stürme eines bewegten Künstlerlebens glücklich und siegreich überwunden.

Louise Harriers-Wippern dagegen wurde in der Blüthe ihres künstlerischen Wirkens von einem hartnäckigen Halsleiden befallen und mußte der Bühne entsagen. Vor kurzem ereilte sie der Tod in einem schlesischen Badeorte.

Eine ergötzliche Scene, die sich bei der gleichzeitigen Anwesenheit der beiden Sängerinnen in Breslau in jenem Sommer 1862 abspielte, mag hier noch des Scherzes halber kurz erzählt werden. Beide Künstlerinnen wohnten in demselben Hotel und in derselben Etage. Die Harriers-Wippern rüstete zur Abreise, die Lucca war eben eingetroffen. Da ließ sich auf dem Flur der erwähnten Etage ein solennes Ständchen vernehmen, ausgeführt vom Chorpersonal des Theaters. Die eine Sängerin nahm die Huldigung als Abschiedsgruß, die andere als den der Bewillkommnung, und a tempo traten Beide aus ihren Zimmern, um dem Sängerpersonal ihren Dank abzustatten. Tableau. — — Der historischen Wahrheit zu Ehren will ich hier nachträglich vermerken, daß die Huldigung der scheidenden Künstlerin gegolten hat.

Siebenundzwanzigstes Kapitel.

Ida Pellet. Alexander Liebe. Theodor Wachtel. „Vineta". „La Réole". Politik und Theater.

Konnte es für das Talent der Schauspielerin Ida Pellet ein ruhmvolleres Zeugniß geben, als daß es ihr inmitten des Opernrausches gelang, mit Rollen wie „Jungfrau von Orleans", „Clärchen", „Maria Stuart" ꝛc. ein zahlreiches Publikum ins Theater zu locken?

Sie kam völlig unbekannt nach Breslau, aber sie kam mit den wirkungsvollsten Empfehlungen: sie war jung und schön. Die Natur hatte sie mit reichen äußern Gaben geschmückt, und hinsichtlich ihres künstlerischen Vermögens, das sich damals noch im Stadium der Entwickelung befand, konnte man sich der gegründeten Hoffnung hingeben, daß in dieser Schauspielerin der deutschen Bühne eine Priesterin erwachse, deren Namen einst neben einer Crelinger und Rettich genannt werden würde. Ida Pellet war keine Virtuosin, die durch ungewöhnliche Effecte überraschte und blendete, sie war auch keine Schauspielerin, die lediglich ihre Persönlichkeit möglichst vortheilhaft in Scene zu setzen trachtete und stets die „erste Liebhaberin" herauskehrte, sie war vielmehr Schauspielerin in dem tieferen, rein künstlerischen Sinne des Wortes: sie war Charakter-Darstellerin, trotzdem sie in ihrer äußeren Erscheinung reich genug ausgestattet war, um es allen jenen Heldinnen gleich zu thun, die im Siegesbewußtsein ihrer persönlichen Reize stets nur „sich selbst spielen."

Die Künstlerin verfügte über ein seelenvolles Organ und eine beredte Mimik, die einen mächtigen Reiz auf den Zuschauer ausübten, und ihre Gestalten waren mehr oder minder aus dem ureignen Geiste der Dichtung heraus erfaßt und mit ihren besonderen Eigenthümlichkeiten wiedergegeben. Sie hatten individuelles Leben. Jungfrau von Orleans, Donna Diana,

Jane Eyre, Clärchen, Maria Stuart, Lorle — so abweichend diese Rollen nach Form und Inhalt von einander sind, in der Darstellung von Ida Pellet waren sie sämmtlich durch einen Grundzug gekennzeichnet: durch charaktervolle Individualisirung. Jede Gestalt trug eine stark ausgeprägte, aus dem innersten Leben herausgeformte Physiognomie.

Ida Pellet war, wie selten Jemand, dazu berufen, eine Zierde der deutschen Bühne zu werden. Aber das Schicksal hatte es anders beschlossen. Schon nach einem Jahre (1863) erlag sie einer entsetzlichen Krankheit. Sie starb in Leipzig an den schwarzen Blattern. Emil Devrient ließ ihr ein Grabdenkmal setzen.

Einer Bestätigung meiner im Jahre 1862 kundgegebenen Ansicht über die große Begabung von Ida Pellet fand ich nach zehn Jahren in dem damals (1872) erschienenen Buche von Holtei: „Dreihundert Briefe". Unter diesen Briefen fand sich einer von der Künstlerin an den greisen Dichter, der sie bei ihrem Gastspiele in Graz kennen lernte und ihren Brief mit folgender Anmerkung begleitete: „Ida Pellet ist unzweifelhaft eine der berufensten, talentvollsten Darstellerinnen neuerer Zeit gewesen. Schönheit, Anmuth, liebliche Geberde, Auffassungsgabe . . . und ein Zauber der Sprache, ein Klang der Stimme, der tief zum Herzen drang. Wer sie im fünften Act der Maria Stuart gesehen, wird beistimmen. Sie war noch nicht auf der höchsten, ihr erreichbaren Stufe der Künstlerschaft. Doch ragte sie schon weit hervor mit feurigem Streben. Da brach der Tod, in seiner scheußlichsten Gestalt, das schöne jugendliche Dasein, mitten in vollster Blüthe."

Auf die Fülle der Genüsse, wie sie von einer Harriers-Wippern, Lucca, Pellet geboten wurden, folgte naturgemäß eine gewisse Abspannung in der Theilnahme des Publikums. Einer indeß verstand es, dieselbe wieder in erhöhtem Grade zu gewinnen: der Komiker Heinrich Triebler. Er erinnerte auf das Lebhafteste an den beliebtesten Komiker jener Zeit, an Fritz

Beckmann, mit dem er das joviale, harmlos gemüthliche Wesen gemein hatte. Er bewegte sich meist auf dem Gebiete der Posse, war darum aber kein Possenreißer, kein Farceur, sondern verstand es im Gegentheil, auch der niedrigsten Possenfigur Charakter zu geben. Die Naturtreue und der frische Humor, womit Triebler auch die unwesentlichste Gestalt ausstattete, verfehlten niemals ihre Wirkung. Er war ein Meister in der Genrebildnerei und man konnte mit Recht von ihm sagen: daß er unter den Schauspielern den Rang verdiene, den Hosemann unter den Malern einnehme.

Es begannen jetzt am Breslauer Stadttheater die Examinations-Gastspiele, ich meine diejenigen Gastspiele, durch welche neue Mitglieder die Probe für ihr definitives Engagement bestehen sollen. Mit vielem Glück bestand diese Proben in jener Sommersaison namentlich Fräulein Käthchen Hoppé, Tochter des Berliner Hofschauspielers und namhaften Charakterdarstellers und Enkelin der berühmten Tragödin Crelinger. Sie war eine schöne, fesselnde Erscheinung und besaß ein sehr gefälliges Talent für das Rollenfach der jungen Liebhaberinnen im Lustspiel und Conversationsstück. Ein erklärter Liebling des Publikums, verließ sie das Breslauer Theater erst nach mehreren Jahren, um dasselbe mit Frankfurt a. M. zu vertauschen, zog sich aber nach einiger Zeit gänzlich ins Privatleben zurück.

Zwei andere junge Damen, beide in Breslau zu Hause, die sich mit ihren ersten Versuchen auf die Bühne des Stadttheaters wagten, haben es später zu recht angesehenen Stellungen in der Theaterwelt gebracht: die Sängerinnen Bianca Santer und Antonie Olbrich. Die erstere hat als Frau Santer-Blume die italienische Carrière eingeschlagen und ist, so viel ich weiß, noch zur Zeit als Primadonna in Italien thätig. Fräulein Olbrich ihrerseits, ein blutjunges Mädchen, das von der Pike auf im Chor gedient, schwang sich nach und nach zu einer allgemein beliebten Künstlerin empor, die so bedeutende Aufgaben, wie die Königin in den „Hugenotten", und Margarethe in Gounod's „Faust" 2c. mit großem Glück löste. In letzterer Rolle passirte ihr ein Ver-

sprechen im Texte, das sich später als „geflügeltes Wort" in die weitesten Kreise verbreitete. „Die Augen gingen ihm über, so oft er trank daraus" — Antonie Olbrich gab dem Vers eine Fassung, die den armen „König von Thule" in den Verdacht der Trunksucht brachte, denn in ihrem Vortrage hieß es: „Die Augen gingen ihm über, so oft trank er daraus." Die Variation ging indeß momentan bei dem Publikum völlig unbemerkt vorüber. — Die Sängerin heirathete den Tenoristen Mayer und siedelte als Frau Olbrich-Mayer nach Darmstadt über, wo sie noch gegenwärtig als Hofopernsängerin eine angesehene Stellung einnimmt.

Eine hervorragende und fruchtbringende Acquisition machte das Stadttheater im Herbst des Jahres 1862 an dem Schauspieler Alexander Liebe. In meiner Erinnerung lebt Al. Liebe als der jüngste und letzte Vertreter der idealen Richtung in der Schauspielkunst, die namentlich in Hermann Hendrichs und Emil Devrient ihre glänzendsten Repräsentanten hatte. Ich meine jene Richtung, die mehr das Schöne als das Charakteristische, mehr den idealen Schwung als die reale Naturtreue, mehr die großen Contouren als die genrebildlichen Details einer Gestalt ins Auge faßte, eine Richtung, die heutzutage so gut wie untergegangen ist. Der moderne Conversationston hat den heroischen Stil vollständig von der Bühne verdrängt, und ich kenne zur Zeit keinen Schauspieler, der z. B. eine Idealfigur wie den „Marquis von Posa" im Geiste der Schiller'schen Dichtung darzustellen vermöchte. Alexander Liebe konnte es noch. Er war ein würdiger Nachfolger Emil Devrients und zwar nicht blos in der von ihm verfolgten gleichen Richtung, sondern auch in der Vielseitigkeit seines Talents. Denn wie Devrient, spielte er nicht blos die Helden und Liebhaber der hohen Tragödie, sondern auch die des Lustspiels und Conversationsstückes mit gleich großem Erfolge. Das Schauspiel des Stadttheaters sah damals glänzende Tage, und es klingt heute fast wie ein Märchen, daß eine Aufführung von Goethe's „Tasso" vor überfülltem Hause statt-

fand. Sie war aber auch danach. Wochenlang hatte sich der Dramaturg, Herr von Bequignolles mit dem Einstudiren des Werkes beschäftigt, und die Aufführung war von einer Weihe, der sich kein Zuhörer entziehen konnte. Neben Liebe, der den „holden Schwächling" mit den feinsten Farben veranschaulichte, thaten sich Clara Weiß als „Prinzessin" und Weilenbeck als „Antonio" bedeutsam hervor, — es war ein Festabend, an dem die edle Schauspielkunst einen hohen Triumph feierte.

Leider war Alexander Liebe ohne die Tugend der Ausdauer. Er huldigte dem Wandertrieb und fand nur selten eine feste Ruhestätte. Er verließ Breslau, um später öfter, aber stets nur gastweise wieder zurückzukehren, und der Erfolg blieb ihm treu. Mit dem eingetretenen reiferen Alter jedoch nahm der Künstler dauernden Aufenthalt in Hannover, wo er am Hoftheater in ehrenvoller Stellung als Darsteller wie Regisseur noch eine Reihe von Jahren wirkte.

Für die Oper, die sich für die neue Saison mit einer neuen dramatischen Sängerin von reicher Begabung, Frau Therese Ellinger, sowie mit einem trefflichen lyrischen Tenor, Rebling, complettirt hatte, kamen die besseren Tage doch erst im November, als Theodor Wachtel zum Gastspiel eintraf. Vor wenigen Jahren (1857) war er als bescheidener Sänger an der Seite von Auguste Geisthardt in Breslau aufgetreten. Jetzt umgab ihn die Glorie eines europäischen Rufes. Er war in Cassel contractbrüchig geworden, wodurch sich ihm die Pforten aller großen Opernbühnen verschlossen. Dieser Umstand zwang ihn, sein Glück bei einer Bühne zweiten Ranges, bei dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin, zu versuchen, und hier ging sein Glücksstern auf. Kleine Ursachen, große Wirkungen. Der von den Hoftheatern ercludirte Sänger erlangte bald eine solche Berühmtheit, daß er ein von allen Theatern begehrter Gast wurde, und es wunderbarer Weise noch heute ist. Ich habe ihn erst vor Kurzem (September 1880) am Kroll'schen Theater in Berlin

unter ungeheurem Zudrange eines enthusiasmirten Publikums gastiren sehen, trotz seiner siebenundfünfzig Jahre. Wachtel erinnert in dieser unverwüstlichen Ausdauer seiner Leistungsfähigkeit an Emil Devrient, der noch hoch in den Sechzigern einen Egmont, einen Marquis Posa mit großem Erfolge spielte.

Th. Wachtel's Breslauer Gastspiel im Herbst 1862 gestaltete sich zu einem wahrhaften Ereigniß. Trotz erhöhter Preise fanden die Vorstellungen bei stets ausverkauften Häusern statt, und dasselbe Schauspiel wiederholte sich, so oft er nach Breslau kam, was ziemlich oft der Fall war. Dabei blieb der Rollenkreis, in dem sich der Künstler bewegte, im großen Ganzen so ziemlich derselbe. „Postillon," „George Brown," „Raoul," „Arnold" (im Tell) bildeten so eigentlich das Stamm-Repertoire des Künstlers, das für ihn zu einer schier unerschöpflichen Goldquelle wurde. Der Mann war aber auch nicht müßig geblieben. Der ehemalige Hamburger Droschkenführer hatte sich nicht auf die ungewöhnliche Schönheit seines Organs verlassen, sondern emsig und unermüdlich an seiner Ausbildung gearbeitet, die ihm auch reiche Früchte tragen sollte. Die Natur hatte ihn mit einer Stimme beschenkt, in der sich Kraft, Weichheit, Wohllaut und Rundung des Tones in seltenstem Maße vereinigte, und was ihm besonders zu Gute kam, das war die bei dem Tenoristen so seltene Ausgiebigkeit des Organs im hohen Brustregister. Die edle Klangfärbung des Tones verlor selbst in der höchsten Lage nichts von ihrem einschmeichelnden Reize, und in jener Region, wo nur gar zu viele Tenoristen schon mühsam emporklimmen, da strömte Wachtel's Gesang erst recht mit schmetterndem Wohlklang aus. So war Wachtel zu jener Zeit vielleicht auch der einzige Tenorist in Deutschland, der die Partie des „Arnold" in Rossini's „Tell" in ihrer ursprünglichen Gestalt zur vollsten Geltung zu bringen vermochte. Wenn er die Strophe „O, Mathilde" in der Wiederholung um einen ganzen Ton höher nahm und das Organ doch noch mit edelstem Wohllaut und reinster Fülle durch die Räume des Hauses drang, da ging es wie ein elektrisches Zucken durch die dicht-

gefüllten Reihen des Saales. Wachtel's dramatisches Talent war allerdings wenig hervorragend; dem Sänger aber mußte man es zuerkennen, daß er nach Seiten seiner phänomenalen Stimmbegabung, wie seiner vortrefflich entwickelten Gesangsbildung die Triumphe wohl verdiente, die ihm aller Orten zu Theil wurden.

Als etwas Bemerkenswerthes möchte ich hier noch hinzusetzen, daß Wachtel damals hier eine Rolle sang, die später, so viel mir bekannt, niemals auf seinem Repertoire erschien: „Tamino" in der „Zauberflöte." Die innigen und seelenvollen Cantilenen Mozart's von einer so metallreichen, echten Tenorstimme zu hören, war ein Hochgenuß, der mir in lebhafter Erinnerung geblieben ist.

Zur Zeit des Wachtel'schen Gastspiels ließ sich auch Zelia Trebelli in Breslau hören, aber nur im Concertsaal. Das Organ der weltberühmten Sängerin war von einem ganz unsäglichen Zauber, und die künstlerische Vollendung ihres Vortrages mußte auch den verwöhntesten Geschmack befriedigen. Mit einigen Concertpiècen aber ein Publikum in Massen anzuziehen, ist höchstens einer Adelina Patti beschieden. Der Concertsaal konnte gegen das Theater nicht aufkommen.

Ein rühmenswerthes Zeugniß von der künstlerischen Initiative des Directors Schwemer bot die im December erfolgte Aufführung einer neuen Oper von einem auf dem Gebiete der Opernmusik noch unbekannten Componisten. „Vineta, oder: Am Meeresstrand", große romantische Oper von Richard Wüerst (in Berlin) sollte am Breslauer Stadttheater die Feuerprobe bestehen. Eine neue deutsche Oper ist auf den deutschen Bühnen stets als ein Ereigniß zu betrachten und sie ist es doppelt, wenn die Novität gar die erste Production des Autors ist, wie dies bei der „Vineta" der Fall war. Wenn man weiß, wie viele und oft jahrelange Kämpfe ein deutscher Tondichter durchzumachen hat, ehe es ihm gelingt, eine Bühnen-Verwaltung zur Annahme seines Werkes zu bewegen, dann wird man einer Direction nur Dank wissen müssen, wenn sie einem

strebsamen deutschen Künstler die Bahn erschließt, mit seiner Production vor die Oeffentlichkeit zu treten. Wie viele Talente mögen daran zu Grunde gehen, weil ihnen eben eine solche Bahn stets verschlossen bleibt. Es ist freilich andererseits nicht in Abrede zu stellen, daß jede Direction, zumal die eines Privat-Instituts, mit der Annahme einer noch nicht zur Geltung gekommenen und anerkannten Oper zugleich auch ein großes Risico an Zeit und Geld übernimmt. Das Wagniß wurde diesmal indeß mit einem glücklichen Ausgange gekrönt. Die sehr glänzend ausgestattete Oper von Wüerst hat sich zwar keinen dauernden Platz im Repertoire zu gewinnen vermocht, für ein Erstlingswerk jedoch einen ehrenvollen und großen Erfolg erzielt. Die edle Tonsprache des Componisten, der es für eine wirksame dramatische Steigerung nur an Temperament und Leidenschaft gebrach, schloß sich in ihrer Ausdrucksweise an Weber, Marschner und Mendelssohn an. Nach Seiten der Lyrik wie der charakteristischen Behandlung volksthümlicher Weisen enthielt die neue Oper viel Interessantes und Fesselndes, und eine vortrefflich inscenirte Aufführung that das Uebrige, um der Novität zu einer glänzenden Aufnahme zu verhelfen. Der anwesende Componist dirigirte die erste Aufführung selbst und erhielt die ehrenvollsten Auszeichnungen.

* * *

Das abgelaufene Jahr 1862 hatte mit Vorführung einer neuen Oper geschlossen und der erste Monat des Jahres 1863 brachte wiederum ein neues musikalisches Werk: „La Réole", Oper in drei Acten von Gustav Schmidt, Text von Charlotte Birch-Pfeiffer.

Der Text zu der Schmidt'schen Oper sollte, wie man sich erzählte, von Frau Charlotte Birch-Pfeiffer auf Anregung des Königs Friedrich Wilhelm IV. verfaßt worden sein. Jedenfalls war es ein Operntext, der den besten französischen Werken dieser Gattung in nichts nachstand und sie in mancher Beziehung sogar übertraf. Er enthielt nicht blos eine spannende Handlung

mit mannigfachem Wechsel im Reiz der Situationen und hinlänglicher Gelegenheit für die Thätigkeit des Componisten, sondern führte auch statt der üblichen hohlen Opernfiguren lebendige Individuen von echt menschlichem Gehalte vor. Die Verfasserin so vieler wirksamer Bühnenstücke hatte ihre Gewandtheit somit auch auf einem Felde bewährt, das zum großen Schaden der musikalischen Production meist von untergeordneten Kräften bebaut wird. — Der Name „La Réole" bezeichnete das Schloß in Navarra, das Königin Katharina von Medicis zur Zeit der Hugenottenkriege ihrem Schwiegersohne, dem Ketzer Heinrich, entreißen wollte. Da gab es denn ein spannendes Intriguenspiel mit festlichen Lustbarkeiten aller Art. Gustav Schmidt erwies sich in der Composition dieses Textes als ein in seinem Fache gründlich erfahrener Meister. Die Oper hatte fast lauter sang- und dankbare Rollen, die Motive, mitunter allerdings etwas phrasenhaft, waren von einschmeichelnder Melodik, und die ganze Ausdrucksweise hatte etwas Anmuthiges und Gefälliges, so daß man das Werk den besseren französischen Productionen derselben Richtung zur Seite stellen konnte. Die Schwäche der neuen Oper lag nach Seiten der Charakteristik, in welcher die Reminiscenz vorherrschte und vielfach Anleihen dominirten. Auch dieser anwesende Componist erhielt die ehrenvollsten Auszeichnungen, sein Werk aber mußte leider bald den Weg in die Räume des Theater-Archivs antreten.

Einen sensationellen Abend sah das Theater in jenem Januar bei Gelegenheit einer Aufführung des „Orpheus in der Unterwelt" von Offenbach unter persönlicher Leitung des Componisten. Die damals in höchster Blüthe stehende Popularität des Mannes konnte natürlich nicht verfehlen, sein Autor-Gastspiel zu einem Ereigniß zu gestalten. Alle Welt wollte den lustigen Offenbach sehen, der so vielen Kreisen so viele heitere Stunden bereitet, und so ward ihm denn eine Aufnahme bereitet, wie sie nur der gefeiertsten Größe zu Theil werden kann. In freudiger Stimmung über solche Ehren ließ sich Offenbach mir gegenüber zu dem schmeichelhaften Geständniß herbei, daß er die Breslauer Auf-

führung seines Werkes als die vortrefflichste, die er gesehen, anerkennen müsse, ein Geständniß, das er, wie ich glaube, an verschiedenen Bühnen mit gleicher Liebenswürdigkeit abgelegt hat.

Ich möchte jetzt einer um dieselbe Zeit stattgehabten Aufführung von Gutzkow's Trauerspiel „Pugatschew" erwähnen, das in neuer Bearbeitung mit Aler. Liebe, Jos. Weilenbeck und Clara Weiß in den Hauptrollen in Scene ging. Das Stück war bereits im Jahre 1845 mit einem großen packenden Erfolge am Breslauer Stadttheater gegeben worden. Die Wiederaufnahme im Jahre 1863 ging ziemlich eindruckslos vorüber, trotzdem daß das Stück in der neuen Bearbeitung eine gründliche Correctur von Seiten des Dichters erfahren hatte und auch die Vorstellung in den Hauptrollen nichts zu wünschen übrig ließ. Woher diese Verschiedenheit in der Wirkung?

Es drängt sich mir da eine Bemerkung auf, die ich später wiederholentlich bei der Neuaufführung von berühmten Stücken aus der vormärzlichen Zeit zu machen und als richtig zu befinden Gelegenheit hatte. Die Wahrnehmung nämlich, daß die erregte Theilnahme des Publikums bei den Vorstellungen aller jener Stücke, die unter die tendenziöse Beleuchtung des modernen Freiheitsgedankens gestellt waren, in demselben Maße schwächer wurde, als die frei gewordene Presse und die Rednertribüne an Kraft und Spielraum für die Vertheidigung eben jenes Freiheitsgedankens gewonnen hatten. Wenn im Jahre 1845 Pugatschew von der Bühne herab in glühender Begeisterung die Aufhebung der Standesprivilegien als das Ziel seiner Sendung verkündete, so wurde das Publikum in um so tiefere Mitleidenschaft gezogen, als es einen Ausdruck für seine eigenen Wünsche fand, für deren offene Kundgebung die Staatsgewalt die engsten Grenzen gezogen hatte. Autor und Publikum begegneten sich da in einem zündenden Gedanken, der um so heftiger explodirte, je sorgfältiger jede anderweitige Ausströmung verhindert war. Man warf sich begeistert an die Brust des Dichters, der als Herold der Freiheit angesehen wurde. Nach dieser Seite hin ist das Publikum mit der Zeit der Schaubühne gegenüber kühl und

nüchtern geworden. Es sympathisirt wohl im Allgemeinen mit den Repräsentanten der Freiheitsideen auf den Brettern, aber der magische Zauber ist dahin, womit das tendenziöse Colorit es sonst bestrickte. Die öffentliche Debattirung der Zeitgedanken hat uns Alle ruhiger und besonnener gemacht.

In welchem Grade übrigens der damals in Preußen ausgebrochene Verfassungsconflict auch das Bühnenwesen beeinflußte, das konnte man an einer Vorstellung des neu einstudirten älteren Lustspiels „Der geheime Agent" von Hackländer wahrnehmen. Der Verfasser war bekanntlich nichts weniger als ein verrufener Liberaler, sondern vielmehr ein Mann mit Hofrathstitel und Orden. Er war im italienischen Feldzuge im Gefolge des Feldmarschalls Radetzky und bei der Niederwerfung des badenschen Aufstandes im Hauptquartier des Prinzen von Preußen gewesen. Trotzdem passirte es seinem genannten Stücke, das übrigens seit länger als zehn Jahren an allen Hofbühnen unbeanstandet gegeben worden war, daß die Behörden angesichts des brennenden staatlichen Conflicts an einzelnen Stellen Anstoß nahmen und beispielsweise die Ordre erließen, statt des Wortes „Minister" in dem Stücke „Diener" zu setzen. Herzog Alfred durfte also damals in dem „Geheimen Agenten" die Herzogin-Mutter nicht um die Entlassung der bisherigen Minister, sondern mußte um die ihrer Diener bitten. Man befürchtete bei dem Worte „Minister" eine Demonstration des Theater-Publikums gegen — Bismarck. Es fehlten eben noch einige Jahre zu 1866.

Achtundzwanzigstes Kapitel.

Schnorr von Carolsfeld. Wiener Gäste. Dramatische Novitäten. Etwas von Richard Wagner.

Im Mai 1863 erschien als Gast ein Sänger, dem es nur an etwas längerer Lebensdauer fehlte, um einen Weltruf zu erlangen: Schnorr von Carolsfeld, vom Hoftheater in

Dresden. Nächst Roger lebt dieser Künstler als der Herrlichste unter den Tenoristen in meinem Gedächtniß. Sein Organ war von edelstem Tenorklang, voll Mark, Kraft und Weichheit, der Ton von etwas dunkler Färbung, rund, gleich ausgiebig nach Höhe wie Tiefe, und in allen Lagen von blühender Gesundheit. Besonders wohlthuend berührte überdies die Männlichkeit des Organs, dem bei aller Süßigkeit und Weichheit nichts süßlich Girrendes anhaftete, ein echtes Heldenorgan, und dieses köstliche Geschenk der Natur im reinen Feuer künstlerischer Begeisterung geläutert. Sein Gesang trug den Stempel classischer Idealität. An Schnorr von Carolsfeld's Tongebilden trat auch nicht ein Zug als willkürlich und zufällig hervor, sondern Alles gestaltete sich im reinsten Ebenmaß und natürlicher Steigerung zu einem harmonischen Ganzen. Sein Vortrag glänzte stets durch Schönheit, treffende Charakteristik und hinreißenden dramatischen Ausdruck. Er feierte mit Rollen wie „Tannhäuser", „Lohengrin", „Raoul", „Masaniello" wahrhafte Triumphe. Die Großheit des Stils in allen diesen Leistungen erhob dieselben zu dramatischen Kunstgebilden ersten Ranges.

Aber die Natur, die diesen Mann mit so herrlichen Gaben ausgestattet, war grausam genug, ihn mit einer Körperfülle zu belasten, die das Martyrium seines nur allzu kurzen Lebens wurde. Er erlag förmlich unter der Last und Bürde seines Fleisches. Die riesige Gestalt war von erschrecklichem Umfange, eine unheilbare Fettsucht verkümmerte dem Künstler jeden Genuß des Daseins. Aus Rücksicht auf die durch solches Leiden stets bedrohte Stimme hat Schnorr von Carolsfeld auch den schönsten Sommerabend nicht im Freien zuzubringen gewagt. Er betrachtete sich als einen Gefangenen seiner Kunst, und das Bewußtsein dieses unglückseligen Zustandes gab seinem ganzen Wesen im privaten Verkehr einen gewissen tragischen Schimmer. Roger war sein Ideal, und ihm gleichzukommen sein heißester Wunsch. „Es verzehrt mich, — sagte er einmal — einen ähnlichen George Brown zu gestalten, aber mit diesem Corpus -- —" und eine Thräne rollte über seine Wange.

Eine hohe Begeisterung hatte er für Richard Wagner, an dessen Studium er seine besten Kräfte setzte. Seine letzte epochemachende Leistung war der „Tristan" in Wagner's „Tristan und Isolde", woran er über Jahr und Tag gearbeitet hatte. Denn schon ein Jahr vor der Aufführung äußerte der Künstler mir gegenüber, daß er trotz eifrigster Hingebung fast daran verzweifle, die Aufgabe beherrschen zu können, wie es denn überhaupt ein hervorstechender Zug seines künstlerischen Wesens war, daß er sich selbst niemals genügend war. Er sang den „Tristan" bei der ersten Aufführung in München mit dem großartigsten Gelingen und — starb. Die Leute sagten: am Tristan. — Nein! Er wußte es schon lange vorher, daß ihm keine lange Lebensdauer beschieden war und er sprach mit mir zuweilen von seinem Ende wie von einem jeden Tag zu erwarteten Ereigniß. Er schied, kaum dreißig Jahr alt, von dieser Erde. Die dramatische Gesangskunst verlor in ihm einen ihrer edelsten und auserwähltesten Jünger.

Unmittelbar auf den Heldentenor Schnorr von Carolsfeld folgte ein Meister des lyrischen Gesanges: der Tenorist Walter von der Wiener Hofoper. Er war zu jener Zeit wohl der vorzüglichste lyrische Tenor in Deutschland. Das Organ war vom süßesten Wohllaut, von frischem, hellem Timbre, biegsam und geschmeidig, nach der Tiefe wenig ausgiebig, die Höhe aber durch ein trefflich ausgebildetes Falsett auf das Wirkungsreichste unterstützt, während der Vortrag durch die feinsten Schattirungen und namentlich durch ein bezauberndes Piano einen bestrickenden Reiz ausübte. Der bel canto hatte in Walter einen der besten Vertreter, und als solcher hat er sich bis auf die neueste Zeit zu bewähren verstanden. Ich habe ihn im Herbst 1879 in Wien den „Octavio" (Don Juan) mit hinreißender Schönheit singen hören, obwohl die Zeit des primo amoroso bereits weit ab von seiner Persönlichkeit lag. Als besondere Specialität hat Walter in den letzten Jahren den Gesang Schubert'scher Lieder gepflegt, und er gilt mit Recht als der erste Schubertsänger in Deutschland.

Wien schickte uns aber in jenem Sommer noch ein anderes

Künstlerpaar, das hier noch ganz fremd, bald auf der Höhe eines Ruhmes anlangen sollte, wie ihn nur die gefeiertsten Mitglieder des Hofburgtheaters besaßen. Dieses Künstlerpaar hieß: Charlotte Wolter und Adolf Sonnenthal, zwei Namen, die heute als glanzvolle Sterne am Theaterhimmel leuchten, damals aber, wenn auch schon viel genannt, im großen Publikum jedoch noch wenig bekannt waren. Ihr Gastspiel in der heißen Jahreszeit ließ sich denn anfänglich auch wenig erfreulich an. Sie spielten vor leeren Häusern, trotzdem sie sogar manche interessante Novität mitgebracht hatten. Aber die Scene sollte bald eine andere Physiognomie erhalten. Das mächtige Talent eines so seltenen Künstlerpaares überwand nach und nach die Ungunst des Sommers wie die Indolenz des Publikums, und das Gastspiel Wolter-Sonnenthal ging unter den erfolgreichsten Triumphen zu Ende.

Der Grundzug in Charlotte Wolters Darstellung war ein genialer Naturalismus. Sie überraschte keineswegs durch Großartigkeit der Mittel, sie blendete durch keinen glänzenden Apparat, sie imponirte durch keine ungewöhnliche Kraft, sondern fesselte durch ein künstlerisches Naturell von wundersamer Eigenart. Die innerliche Ergriffenheit in ihrer Rede wirkte mit dem geheimen Zauber eines bewegten Sees von unergründlicher Tiefe, aus ihren Blicken zuckte es wie elektrisches Leuchten, aus ihrem Minenspiel sprach ein leidenschaftlich erregtes Herz, und so bannten ihre Gebilde den Zuschauer mit magischer Gewalt in ihren Kreis, wie ich es ähnlich bei den Vorstellungen der Rachel empfunden. Charlotte Wolter war keine hervorragende Meisterin der Rede, keine Darstellerin im Stile classischer Hoheit, aber sie war einzig in der Unmittelbarkeit des Ausdrucks leidenschaftsvoller Seelenbewegung. Charlotte Wolter gilt mir als diejenige Bühnenheldin, deren künstlerische Leistungen wie von keiner Zweiten das nervöse Wesen modernen Lebens als charakteristisches Gepräge an der Stirn tragen. Von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, nimmt die Wiener Tragödin in der „abgekürzten Chronik des Zeit-

alters", wie Hamlet die Schauspielerwelt bezeichnet, vielleicht den ersten Platz ein.

Ihr Partner Adolf Sonnenthal, der bei den jüngsten viel angefochtenen Münchener Mustervorstellungen den ersten Preis davontrug, eroberte bei dem Breslauer Gastspiel im Sommer 1863 die Herzen der Zuschauer wie im Sturme. Haltung, Sprache, Gesichtsausdruck, edle Männlichkeit und chevalereskes Wesen, Alles vereinigte sich in der Erscheinung dieses Schauspielers zu begeisternder Harmonie, und sein „Graf Waldemar" z. B. in dem Freytag'schen Schauspiel ist bis zur Stunde unübertroffen geblieben. Sonnenthal war gleich bedeutend in der Tragödie wie im Lustspiel und Conversationsstück, und obwohl in der realistischen Schule Heinrich Laube's großgezogen, hat er sich doch eine Idealität zu wahren gewußt, die einen verklärenden Schimmer auf alle seine Leistungen warf.

Dieses Wiener Gastspiel, an welchem übrigens noch ein drittes Mitglied des Hofburgtheaters, Dr. Förster, ruhmreichen Antheil nahm, vermittelte uns die Bekanntschaft von mehreren Novitäten, die ein Wort der Erinnerung verdienen. Ein fünfactiges Schauspiel „Die deutschen Komödianten" von Mosenthal, dem Verfasser der „Deborah", bot ein recht farbiges dramatisches Gemälde aus dem deutschen Komödiantenleben des vorigen Jahrhunderts. Ich unterstreiche die Bezeichnung „dramatisches Gemälde", da dem Stücke zu einem Drama in der rechten Bedeutung des Wortes die wesentlichste Grundbedingung fehlte: eine feste, geschlossene Handlung, ein reeller dramatischer Conflict. In dem bunten Gemisch von sich kreuzenden Motiven war kein rechter Mittelpunkt zu erkennen, und man kam eigentlich gar nicht in's Klare darüber, um was denn hier gestritten und gekämpft ward. Als ein bloßes dramatisches Bild jedoch betrachtet hatte das Stück große Vorzüge und eine Fülle ergreifender Details, die in der meisterhaften Darstellung der drei Gäste eine große Bühnenwirkung erzielten.

Um vieles durchgreifender war die Wirkung einer französischen Novität, die zum Theil noch heute mit Erfolg gegeben wird: des Schauspiels „Die Eine weint, die Andere lacht"

von Dumanoir und Kéranion. Mehr als die weinende und die lachende Wittwe weinte und lachte das Publikum in diesem Stücke, das zu den effectvollsten Productionen der französischen Dramatik zählt. Charlotte Wolter spielte die mit gebrochenem Herzen lachende Wittwe, deren erschütternder Schrei im letzten Acte Veranlassung wurde von dem berühmten „Wolter-Schrei" zu sprechen, den sich später so manche andere Schauspielerin einzuüben bemüht war. Thatsache ist, daß in Breslau wenigstens dieser einzige Schrei einen entscheidenden Einfluß auf das Schicksal der Novität ausübte. Das Publikum strömte in Masse herbei, um den markerschütternden Schrei von Charlotte Wolter ausstoßen zu hören.

Eine dritte Novität, ebenfalls aus dem Französischen, das Lustspiel „Die guten Freunde" von Victorien Sardou, verschwand mit den Wiener Gästen auch von unserer Bühne. Geistreich, witzig, von sarkastischer Laune, gab das Stück in Anlage, Combination und Ausführung unzweifelhaftes Zeugniß von dem seltenen Bühnentalent des Autors. Leider krankte das Stück, wie so manche spätere Production des berühmten Dramatikers, an dem organischen Leiden, daß es anstatt einer humoristischen, einer satirischen Anschauung seine Entstehung verdankte, sonach auch die Schwachheiten und Thorheiten der Menschen, nicht wie es die Muse des Lustspiels verlangt, mit lachendem Behagen geißelte, sondern mit spöttischer Ironie verhöhnte. Die ganze Behandlungsweise des gerade nicht harmlosen und unverfänglichen Vorwurfs aus dem Eheleben bekundete jene immer mehr in Mode gekommene unkünstlerische und verwerfliche Manier, die darauf ausgeht, das Leben in photographischer Abbildung auf die Bühne zu bringen, und den dramatischen Conflict statt mit einer sittlich reinigenden Lösung lediglich mit einer scheinbaren Ausgleichung abzuschließen, wodurch nichts als die Wahrung der äußeren Wohlanständigkeit erzielt, das sittliche Gefühl aber nur verwirrt wird. Es ist dies eine niedrige Methode der Production, die an den über alle Maßen frivolen Scherz von Heine erinnert, daß er es darum vorgezogen habe,

eine Katholikin statt einer Protestantin zu heirathen, damit ihn seine Frau bei einer etwaigen Gewissensqual über eine begangene Untreue mit keinem Geständniß behellige und sich lieber an ihren Beichtiger wende. Der wahrhafte Dichter geht andere Wege. Er reinigt die Gewissen, anstatt sie in Schlummer einzuwiegen, er versöhnt die Gemüther, anstatt sie zu verwirren.

Die Breslauer Oper erhielt zum Beginn des Herbstes einen erfreulichen Zuwachs an Frau Marie Deetz, die nebst ihrem Gatten, dem Heldendarsteller Arthur Deetz, in den Verband des Stadttheaters trat. Die Sängerin Deetz war ein überaus anmuthiges Talent. Dem Gehalt ihres weniger kräftigen, als angenehmen Organs, sowie ihrer ganzen Persönlichkeit nach eignete sie sich vorzugsweise zur Repräsentantin der lieblichen und holden Frauengestalten, für deren Darstellung weniger die Vollgewalt eines mächtigen Organs, als Zartheit und Anmuth im gesanglichen Ausdruck erforderlich ist. In Folge ihrer zarten Constitution ist die Sängerin indeß nicht lange im Theaterdienst verblieben.

Im Herbst kam das Erstlingswerk Carl Heigel's, das Drama „Marfa" zur ersten Aufführung. Poetische Intentionen, Klarheit der Charakteristik, dramatisches Gestaltungstalent und edle, gedankenreiche Diction waren dem Stück nicht abzusprechen, das aber hinsichtlich des Stoffes als ein verfehlter Griff erschien. „Marfa" selbst ist allerdings ein Vorwurf von echt menschlichem Inhalt. In dem schweren Kampfe zwischen der Liebe zu Andrei, dem Manne ihrer Wahl, und dem Pflichtgebot zur Rettung Nowgorods, ihrer Vaterstadt, folgt sie dem Rufe von Moskau, steigt gebrochenen Herzens als Gemahlin Iwan's des Schrecklichen auf den Thron, um später dem tragischen Schicksal zu verfallen, dem, wie es der Dichter durch den Mund Andrei's verkünden läßt, kein Weib entgeht, das sein eigenes Selbst verleugnet. Aber dieser tragische Vorgang bleibt jedes erhebenden Eindruckes baar, weil er sich unter den Krallen einer Bestie vollzieht, vor der wir scheu zurücktreten. Es war dem Verfasser nicht gelungen, in dem schrecklichen Iwan einen Tyrannen von

dämonischer Gewalt zu gestalten. Iwan erschien vielmehr als ein Kannibale, der eine kurze Zeit durch Marfa's Liebeszauber gebändigt wird, dessen Blutdurst aber stets wiederkehrt und dem in seiner widerspruchsvollen Haltung auch die Energie eines tyrannischen Helden abgeht. Eine solche Figur aber ist kein Gegenstand für die Tragödie, denn sie erregt kein menschliches Interesse.

Von Rudolf Gottschall gelangte gegen das Ende des Jahres 1863 eine neue historische Tragödie „König Karl XII." zur Aufführung. Das Stück war ein neuer Versuch des unermüdlichen Autors in der von ihm mit besonderer Vorliebe verfolgten Richtung, heroische Gestalten der Geschichte zu dramatischen Vorwürfen zu nehmen. Den tollköpfigen Schwedenkönig jedoch zum Mittelpunkt einer Geschichtstragödie zu machen, mußte als ein höchst gewagtes Unternehmen erscheinen. Die verwegenen und abenteuerlichen Thaten dieses Königs sind vorwiegend epischer Natur, und der Mangel einer eigentlichen Entwickelung in der unbeugsamen Natur des Helden mußte meines Erachtens den Dramatiker eher abschrecken als anziehen. Trotzdem gelang es Gottschall, den spröden Stoff zu einer anziehenden Production zu gestalten, die sich zwar auf der Bühne dauernd nicht zu behaupten vermochte, als Novität aber mit einstimmigem Beifall aufgenommen wurde.

Eine besondere Emotion für die künstlerischen Kreise Breslau's brachte das Jahr 1863 noch mit dem Besuch Richard Wagner's. Er war auf Einladung des Orchester-Vereins nach der schlesischen Hauptstadt gekommen, um eines der Orchester-Concerte zu dirigiren, und der Abend gestaltete sich zu einer außergewöhnlichen Solennität mit stürmischen Ovationen aller Art. Der also gefeierte Componist, auf den man wohl mit Recht das dichterische Wort anwenden kann: „Von der Parteien Gunst und Haß verwirrt, schwankt sein Charakterbild in der Geschichte" — ersuchte den Kapellmeister des Theaters, Seidelmann, die angesehensten Musiker Breslaus in seinem Namen für den Tag nach dem Concerte zu einem Diner ins Hotel

einzuladen und ihm vorher Namen und Zahl der Gäste mitzutheilen. Als sich Seidelmann aber behufs dessen am nächsten Tage im Hotel einfand, war Wagner ohne jede weitere Benachrichtigung bereits — abgereist. So wenigstens vernahm ich es aus Seidelmann's eigenem Munde. Der bescheidene einfache Mann setzte blos lächelnd hinzu: Er ist eben ein Meister in allen Dingen. — —

Neunundzwanzigstes Kapitel.

Ein Ausflug nach Schwerin. „Montjoye". Shakespeares Säkularfest. Friedrich Haase. „Die letzten Tage von Pompeji."

Im Februar 1864 hatte ich Gelegenheit, einer Première am Hoftheater in Schwerin beizuwohnen. Man hatte mir die Ehre erwiesen, mich zu der ersten Aufführung einer neuen Oper einzuladen, deren Componist der Sproß eines der ersten schlesischen Adelsgeschlechter war: Graf Bolko von Hochberg, auf dem Theaterzettel S. H. Franz genannt. Die Oper hieß: „Claudine", Text von Goethe.

Der Liebenswürdigkeit des damaligen Schweriner General-Intendanten Gustav zu Putlitz, des beliebten Dramatikers, zu dem ich schon seit Jahren in freundlichen Beziehungen stand, hatte ich eine überaus freundliche Aufnahme zu verdanken. Trotz Kammerherrenuniform und Hofamts empfing mich Putlitz mit der kameradschaftlichen Herzlichkeit eines simplen Literaten, und die Stunden in seinem Hause, in dem eine edle Gattin mit Kunstsinn und Grazie waltete, gehören zu den angenehmsten Erinnerungen meines Lebens.

Die Aufführung rief ein ganz ungewöhnliches Interesse hervor. Man wußte, daß ihr der ganze großherzogliche Hof beiwohnen werde, und daß sich außerdem auch noch der Fürst von Pleß (Bruder des Componisten) und eine ganze Anzahl anderer Fremden von Distinction eingefunden hatten.

Der Theatersaal hatte denn am Abend auch das Aussehen einer Festvorstellung. Die Damen in großer Toilette mit Blumen in den Haaren, das Haus in allen Räumen gefüllt, trotzdem die Intendanz, wie es auf dem Theaterzettel zu lesen war, bei dem Andrange nach Billets genöthigt war, die Preise des zweiten Ranges denen des ersten gleichzustellen.

Ich hatte die Freude, die persönliche Bekanntschaft des Componisten zu machen. Er stand damals im Anfange der Zwanziger, studirte in Berlin die Rechte, und beschäftigte sich als passionirter Musiker in den Mußestunden mit Componiren. Schon der bloße Umstand, daß ein reicher Standesherr von so jungen Jahren sich neben ernsten Studien einer so complicirten Arbeit hingab, ein musikalisches Werk für die Bühne zu schreiben, schon dieser Umstand mußte die freundlichste Stimmung für denjungen Componisten wachrufen. Dieses sympatische Gefühl aber steigerte sich zur wärmsten Theilnahme, ja es hatte etwas Rührendes, wenn man beobachten konnte, wie der Graf so ganz an seine Schöpfung hingegeben war, als hinge das Schicksal seines Lebens von dem Resultate der Vorstellung ab. Bleich und zitternd stand er in den Coulissen. Jedes Beifallszeichen des Publikums wirkte wie ein elektrischer Strom auf seine Nerven, jeder falsche Einsatz eines Sängers trieb ihm den Angstschweiß auf die Stirn.

Der Erfolg war für ein Erstlingswerk ein überaus günstiger. Die Theilnahme des Auditoriums manifestirte sich in wiederholten und lebhaften Beifallsspenden und Hervorrufen, und dies ohne alle Ostentation und besondere Parteinahme, was ich schon daran erkannte, daß der letzte Act, als der schwächste, in der That auch nur ganz kühl aufgenommen wurde.

Zu einer großen, durchgreifenden, dramatischen Wirkung war die neue Oper jedoch nicht angethan. In erster Reihe trug der wenig glücklich gewählte Text die Schuld. Goethe's Singspiel „Claudine von Villa Bella" ist von zu harmlosem Inhalt, um ein Publikum durch drei Acte fesseln zu können, ein Publikum, gewöhnt an die großen dramatischen Conflicte der modernen

Oper. Es gehörte eben die ganze Keuschheit eines poetischen, in subjectiven Stimmungen schwelgenden Gemüthes dazu, um sich einen derartigen Text zum Vorwurf einer dramatischen Composition zu nehmen. Das Schwergewicht derselben lag denn auch vorzugsweise in den lyrischen Momenten. In diesen herrschte die edle Tonsprache eines weichen, innigen Gemüthes, und nirgends wurde man durch einen unkünstlerischen Effect, durch eine melodische Trivalität berührt. Die künstlerische Zurückhaltung des Componisten ging so weit, daß er fast jede Gelegenheit zu kräftigeren Strichen wie mit Absicht von sich wies. Das Ganze erhielt dadurch ein zartes, charakteristisches Colorit, zugleich aber auch eine gewisse Monotonie, die für die Dauer ermüdend wirken mußte. Rhythmik, Modulation, Instrumentation waren sozusagen von Haydn'scher Unschuld, und die moderne Oper schien ohne allen Einfluß auf das neue Werk geblieben zu sein. Eine Oper aber ohne dramatische Schlagkraft und energische Farbengebung kann meines Dafürhaltens in der Epoche Meyerbeer-Wagner-Verdi kaum mehr als ein ephemeres Dasein führen.

Mit dieser meiner unmaßgeblichen Meinung hielt ich auch vor dem Componisten selbst nicht zurück, als er mich nach der Vorstellung in einer ihm zu Ehren im Putlitz'schen Hause veranstalteten Soirée um ein offenes rückhaltloses Urtheil anging. Ich konnte ihm nicht verhehlen, daß ich die Oper bei allen schönen und edlen Vorzügen aus den erwähnten Gründen nicht für lebensfähig halte. Der Herr Graf schien überzeugt und ersuchte mich in Folge dessen auch, da ich schon am nächsten Tage nach Berlin abreiste, den bei Bote und Bock bereits bestellten Stich der Partitur — abzubestellen. Auf der Fahrt nach Berlin jedoch wurde mir auf der Station Wittenberge ein Telegramm zugestellt, worin ich Contre-Ordre erhielt. Die Partitur wurde also gestochen und vermuthlich auch an die verschiedenen Bühnenvorstände verschickt. So viel mir indeß bekannt, ist die Oper aber nur noch in Stuttgart und Breslau gegeben worden und an beiden Orten nur mit dem von mir vermutheten succès d'estime.

Graf Hochberg hat seit jener Zeit manches schöne Werk geschaffen, aber meines Wissens nur für den Concertsaal. Sein Landsitz in Schlesien gilt für eine künstlerische Pflegestätte der Musik, und ein besonderes Verdienst hat sich der Graf in den letzten Jahren damit erworben, daß er mit erheblichen Opfern und Mühen aller Art die großen schlesischen Musikfeste ins Leben gerufen hat, die nach dem Muster der rheinischen alljährlich wiederkehren und für die Förderung der edlen Musika in Schlesien von höchstem Belang sind.

Kehren wir nach Breslau zurück. Das Stadttheater hatte hier damals im Schauspiel über ein eben so zahlreiches als leistungsfähiges Personal zu verfügen, das unter Führung von Bequinolles die höchsten Ziele erstrebte. Mit besonderer Vorliebe wurde Shakespeare gepflegt, dessen dreihundertjähriger Säkulartag im April bevorstand. Man suchte die wenig bekannten Lustspiele des großen Briten aus dem Staube der Archive hervor und gab sie mit großem Erfolge, wie z. B. das Lustspiel „Wie es euch gefällt". Die Voraussetzungen sind zwar in diesem Lustspiele, wie in den meisten Komödien Shakespeare's, ziemlich gewaltsamer Art, aber sie bilden doch nur den Rahmen, in welchem sich die reizvollsten Gemälde befinden. Schade genug, daß das Stück zur Zeit fast ganz von der Bühne verschwunden ist.

Neben Shakespeare wurden aber auch die modernen Autoren nicht übersehen. So kam im Monat März als hervorragende Novität das Schauspiel „Montjoye" von Octave Feuillet mit glänzendem Succeß zur Aufführung. Das Stück ist noch gegenwärtig von großer Bühnenwirksamkeit, denn die Montjoyes sterben nicht aus, ich meine, jene Vertreter des niedrigsten Egoismus, jene „Männer von Eisen", die mit dem Degen in der einen und mit dem Gesetzbuch in der anderen Hand durch's Leben gehen und jede andere Moral „blau" nennen. Das vorzüglich aufgebaute Stück hinterließ aber trotz seiner scharf ausgeprägten Realistik den Eindruck innerer Unwahrheit. Ein wahrer echter Montjoye geht an seinem Princip zu Grunde.

Feuillet aber läßt seinen Helden nach einem Leben voll Schändlichkeit und Niedertracht mit voller Seelenruhe in den Hafen des Familienglücks einlaufen. Das ist eine Transaction, mit der sich kein ernsthafter Zuschauer zufrieden geben kann. Ein solcher Ausgang ist keine Versöhnung, er erinnert vielmehr an die Brutalität der gemeinen Wirklichkeit, in der begangene Schandthaten mit ein paar vergossenen Thränen gesühnt werden. Der Dichter soll aber nicht blos das Wirkliche, sondern das Wahre zur Anschauung bringen.

Shakespeare's Säculartag (23. April) wurde unter lebhafter Theilnahme von Seiten des Publikums mit einer musterhaften Vorstellung von „Was ihr wollt" und einem Festspiel von Friedrich Halm begangen. Ich glaube nicht, daß dieses Festspiel in der Ausgabe der gesammelten Werke Halm's einen Platz gefunden hat; aber verdient hätte es ihn wohl, als eine wahrhaft poetische Gabe, glücklich erdacht, tief empfunden und meisterhaft ausgeführt. Der Vorgang spielt auf dem Landsitz des Grafen Southampton, wo Königin Elisabeth mit dem ganzen Hofe versammelt ist, um einem Feste beizuwohnen, in welchem nach einem Bilderbuche aus Shakespeare's Dramen lebende Bilder vorgeführt werden. Innerhalb dieses Rahmens hatte nun Halm in lebendigem Wechsel von Wort und Bild das Leben und Wirken Shakespeare's zur Darstellung gebracht, und die in schwung- und gedankenreichen Versen dahinfließende Schilderung von der Größe des Gefeierten versetzte das zahlreiche Auditorium in eine weihevolle, fast andächtige Stimmung. — Es wäre sehr zu bedauern, wenn diese kleine, aber echt poetische Schöpfung Halm's als bloßes Gelegenheitsgedicht verloren gegangen sein sollte.

Das Lustspiel „Was ihr wollt", dieses heiterste Product von Shakespeare's komischer Muse, wurde damals leider noch in der geradezu frevelhaften Bearbeitung Deinhardstein's gegeben, der sich nicht mit der nothwendigen Correctur des Originals begnügte, um es für die moderne Bühne brauchbar zu machen, sondern sich auch vermaß, den Stempel der Charakterzeich-

nung zu fälschen, uneingedenk des Wortes, das kein Geringerer als Lessing schon vor hundert Jahren von Shakespeare gesagt: „Auf die Geringste von seinen Schönheiten ist ein Stempel gedrückt, welcher gleich der ganzen Welt zuruft: Ich bin Shakespeare's! Und wehe der fremden Schönheit, die das Herz hat, sich neben ihn zu stellen! — — Der ehemalige Director des Wiener Burgtheaters hatte solches Herz, und er verunstaltete einzelne Charaktere in dem Lustspiel, indem er sie psychologisch anders zu motiviren versuchte und aus der holden „Viola" z. B. eine berechnende Intriguantin machte. Auch war es eine Unangemessenheit des Zuschneiders Deinhardstein, „Viola" und „Sebastian" von einer Person spielen zu lassen. Shakespeare's Wille war dies sicherlich nicht, denn die Beiden haben im Original ein Zwiegespräch mit einander. Bei alledem war die Deinhardstein'sche Verunstaltung an allen deutschen Bühnen im Gebrauch, bis uns die Meininger die Erlösung gebracht haben.

Unmittelbar nach der Shakespeare-Feier erhielt das Publikum Gelegenheit, einen der eminentesten Darsteller der deutschen Bühne kennen zu lernen, der bisher dem Breslauer Theater noch fern geblieben war: Friedrich Haase. Sein Gastspiel gestaltete sich zu einem sensationellen Ereigniß. Der Künstler, der noch heute eine Zierde des deutschen Schauspiels ist, fesselte schon durch seine große Vielseitigkeit das lebhafte Interesse des Publikums. Heute als vollendeter Cavalier in der Rolle des Grafen Thorane (Königsleutnant), morgen als rachsüchtiger Jude Shylok, heute als liebenswürdigster alter Sünder (Klingsberg), morgen als finsterer Puritaner (Cromwell) ꝛc. ꝛc., und dabei stets ein Anderer, stets ein volles, charakteristisches Lebensbild bietend. Friedrich Haase zählt eben noch zu jenen Meistern, die ihren Ruhm darein setzen, ihre Kunst nicht blos in großen Aufgaben, sondern auch im Genre zu bethätigen, und auf diesem letzteren Gebiete gerade war es, wo Haase seine größten Triumphe feierte. Sein „Shylok", sein „Cromwell" waren recht bedeutende Leistungen. Allein was er in der Genrebildnerei leistete, war geradezu einzig zu nennen. Ein zweiter „Klingsberg, Vater",

wie ihn Haase veranschaulicht, ist schwerlich vorhanden. Ein Ensemble von so ungesuchter Eleganz, so einfacher, natürlicher Vornehmheit, so liebenswürdiger Bonhomie und so unverwüstlicher Laune wird man nicht so bald wieder vereint finden, wie dies in den Gebilden des Gastes der Fall war, wo Alles, von der unvergleichlichen Maske bis zur unscheinbarsten Handbewegung, wie dem Leben abgelauscht war. Hinsichtlich der meisterhaften Virtuosität in den Details brauchte Haase keinen Rivalen zu scheuen und konnte sich ebenbürtig neben Meister Döring stellen.

Die Oper hatte in der abgelaufenen Saison ihre Existenz nur mühsam gefristet, da es in dem Personal sowohl an einer richtigen Primadonna, wie an einem ausreichenden Heldentenor fehlte. Eine neue Oper von August Pabst „Die letzten Tage von Pompeji", die noch gegen Schluß der Saison gegeben wurde, hat dieselbe nicht zu überleben vermocht. Der Text war von Dr. Julius Pabst, dem Bruder des Componisten, nach dem bekannten Bulwer'schen Roman mit nicht gewöhnlichem Geschick bearbeitet. Die Handlung war lebendig, die Charaktere in leichten Umrissen klar und verständlich skizzirt, und besonders gelungen war die Gruppirung der Massen, durch deren geschickte Verwendung der Oper ein frischer Reiz von Mannigfaltigkeit und Beweglichkeit verliehen wurde. Die musikalische Composition imponirte gerade nicht durch Originalität und fremde Einflüsse waren nicht zu verkennen. Aber August Pabst war darum kein bloßer Nachahmer, und seine Tonsprache wahrte durchweg den künstlerischen Anstand. Im Ganzen die schätzenswerthe Arbeit eines Mannes, der mit Bildung, Geschmack und gründlichem Verständniß für den praktischen Bühnenbedarf an seine Aufgabe herangetreten war: eine gute „Kapellmeister-Oper", wie man in der Theatersprache zu sagen pflegt. Nachdem sie ihre Schuldigkeit gethan und ein paar gute Häuser gemacht, wanderte sie in die stillen Räume der Theaterbibliothek.

In bleibender Erinnerung aus jener Sommer-Saison ist uns übrigens auch das Gastspiel einer Tänzerin, über deren

Leistungen der Schimmer reiner Poesie ausgebreitet lag. Claudine Couqui von der Wiener Hofoper war die lebendige Verkörperung aller Elfenpoesie. In ihrem Tanz pulsirte ein reiches inneres Leben, und ihre Bewegungen waren von einer so beredten Sprache, daß sie ein hohes dramatisches Interesse hervorriefen — ein Triumph, wie es gewiß keinen größeren für die Tanzkunst geben kann. Die Künstlerin versetzte das Publikum in einen wahrhaften Rausch von Enthusiasmus.

Und nun erfolgte das glanzvolle Opern-Gastspiel, das gewissermaßen als die letzte epochemachende That der Direction Schwemer angesehen werden kann: Das Gastspiel von Albert Niemann.

Dreißigstes Kapitel.

Albert Niemann. Ein einbeiniger Tänzer. Ullmann-Concert. Ende des Pachtvereins.

Die Neugier auf das Erscheinen Albert Niemann's war ganz ungeheuer. Seit Jahren bereits verkündeten die Blätter den Ruhm dieses neuesten Heldentenoristen. Man wußte, daß er vor Allem dazu auserkoren war, die Gefahren der ersten Tannhäuser-Aufführung in Paris auf seine Schultern zu nehmen, auserkoren von Richard Wagner selbst, der bekanntlich die höchsten Anforderungen an den Interpreten seiner Werke stellt. Alb. Niemann war der Einzige, dem er Vertrauen schenkte, und Niemann war siegreich aus dem gefahrvollen Unternehmen hervorgegangen, wenn auch Wagner selbst keine Gnade vor den Parisern gefunden hatte. Der Componist ward abgewiesen, der Sänger aber von der gesammten Pariser Journalistik einstimmig anerkannt.

Schon diese einfache Thatsache mußte genügen, dem Namen des Künstlers einen europäischen Ruf zu verschaffen, und sein Berliner Gastspiel (Niemann war damals Mitglied des Hof-

theaters in Hannover) steigerte die Erwartung vollends auf das Höchste. Das scharf kritisirende Berlin hatte Niemann mit einem unbeschreiblichen Enthusiasmus gefeiert, und mit seltener Einstimmigkeit hatte sich die Presse fast nur in Superlativen des Lobes über seine Leistungen vernehmen lassen.

Die Neugier der Breslauer war also sehr, sehr groß.

Allein das erste Auftreten des berühmten Gastes sollte eine bittere Enttäuschung bringen, bitter für das Publikum, wie für den Gast selbst.

In allzugroßem Vertrauen auf seinen Ruhm, eröffnete Niemann sein Gastspiel mit einer Rolle, die ihrer ganzen Natur nach der seinigen widerstrebte: mit dem Manrico in Verdi's „Troubadour".

Wer Niemann kennt, weiß, daß ihm jede Concession an lyrische Sentimentalität fern liegt, daß der schmelzende Vortrag einer italienischen Cantilene nicht seine Sache ist. Er ist vielmehr der volle Contrast zu jenen girrenden Tenoristen, über die ein Satyriker einmal die Frage aufwarf: Wie es möglich sei, daß ein Mann sich entschließen könne, lebenslänglich Tenorist zu sein! Der „Manrico„ fiel derart ab, daß der Gast sich am Schlusse der Vorstellung weigerte, dem Hervorrufe des gefüllten Hauses Folge zu geben, und — o Entsetzen! — auch die Fortsetzung des Gastspiels verweigerte. Er ließ sich am Tage nach der Troubadourvorstellung bei der Direction heiser melden und lustwandelte mit mir in den Straßen und der Umgebung von Breslau.

Ein energischer, rascher Mensch, wild und maßlos in leidenschaftlichen Ausbrüchen, ist Niemann doch zugleich von wahrhaft kindlichem Gemüthe, wenn man ihm nur Zeit zum Besinnen läßt und ihm nichts abtrotzen will. Er ist lenksam wie ein Kind, wenn man ihn nur zu behandeln versteht. So gelang es denn auch, seinen Zorn über den ersten Echec zu besänftigen und nach acht Tagen etwa war die Heiserkeit beseitigt und er erschien auf der Bühne als „Tannhäuser". Da kannte der Enthusiasmus des Publikums schier keine Grenzen. Ich brauche

mich über den Werth dieser herrlichen Leistung Niemann's hier nicht weiter auszulassen; sie ist in allen deutschen Landen als mustergiltig bekannt, als ein Bild, gewaltig in seiner Totalität und hinreißend in der Fülle seiner tief poetischen Einzelzüge. Von Niemann konnte man schon nach dieser einen Rolle dasselbe sagen, was Riehl vor Jahren über Roger geschrieben: „Er ist mehr als Sänger, er ist dramatischer Dichter".

Seine ferneren Rollen bestätigten dies im reichsten Maße: Er war in jeder neuen ein vollkommen Anderer. Eine derartige Kunst individueller Charakteristik mußte bei einem Opernsänger höchst wunderbar berühren. Man hatte Sänger von strahlenderem Glanze der Stimme, von größerer Virtuosität in der Technik gehört, als charakterisirender Darsteller aber erschien Niemann als unvergleichlich. Das Ideal des singenden Schauspielers, wie es Wagner verlangte, in Niemann trat es verkörpert vor unser Auge. Gesang und Spiel vereinigten sich in seinen Leistungen zu einer vollendeten Harmonie, der Vortrag war stets und überall von hinreißender dramatischer Beredtsamkeit, der Totalton des Charakters gerieth auch nicht einen Augenblick in's Schwanken, mochte der Künstler als dämonischer Ritter des Venusberges oder in der Gestalt keuscher Einfachheit des Méhul'schen „Josef" über die Bretter gehen. Und wie musterhaft verstand es Niemann, auch den gesprochenen Dialog zu behandeln, so musterhaft, daß man ihn gar manchem Schauspieler anempfehlen konnte. In Summa: ein Künstler, auf den die deutsche Bühne mit Stolz blicken durfte. Ich kenne die Einwände, die man, und nicht mit Unrecht, gegen ihn erhob. Es ist war, daß die Stimme des Sängers sich häufig spröde erweist, daß er durch die Stimmlage öfter genöthigt ist, Striche und Umschreibungen in seinen Rollen vorzunehmen. Immerhin! Nicht der Naturlaut meine ich, sondern die geistige Verlebendigung giebt den Ausschlag, und der wahre Kunstwerth einer Gesangsleistung sollte nicht nach einigen einzelnen Tönen tarirt werden. Wer mochte an solche Details denken, wenn Niemann beispielsweise als „Tannhäuser" in der Erzählung

seiner Romfahrt ein Seelengemälde entrollte, das mit der ganzen Vollgewalt einer hohen tragischen Dichtung auf die Zuschauer wirkte! Oder wenn er als „Ferdinand Cortez" im zweiten Acte die verzagten Krieger mit neuem Muthe zu beleben sich bemüht. Wie da die herkulische Gestalt unter die Kriegerschaar trat und in einer Sprache voll der wuchtigsten Accente ihren Kleinmuth niederschmetterte, da begriff man die hinreißende Gewalt, welche große Helden von jeher durch ihr bloßes Wort auf die Gemüther ausgeübt haben. Oder, um noch ein dem Leser näher liegendes Beispiel anzuführen, die Behandlung der Kirchenscene in Meyerbeer's „Prophet", wo der falsche Prophet der eigenen Mutter das Bekenntniß abzwingt, daß sie nicht seine Mutter sei. Das ganze lügnerische Treiben nimmt sich eigentlich wie ein Hocuspocus aus. Aber wenn man die Worte: „Liebtest Du diesen Sohn, dessen Bild in mir Du siehst" von Niemann's Lippen gehört, dazu den flehenden Blick gesehen, womit er das Mutterherz beschwört, dann genoß man das unvergeßliche Schauspiel, wie eine eigentlich blos auf raffinirtem theatralischen Calcül beruhende Situation dennoch auf das Gemüth zu wirken vermag, wenn sie mit der Macht einer wahren und tiefen Empfindung zur Anschauung gebracht wird. In solchen Momenten zeigt sich die schöpferische Kraft eines Bühnenkünstlers und diese besaß Niemann in hohem Grade. Diese schöpferische Gestaltungskraft, die stets durch die Großheit der Charakteristik und der Harmonie des Ganzen die Gemüther bannte, die stets nach dramatischen Charakterbildern trachtete, welche die Oper zum echten musikalischen Drama erhoben, sie gab Albert Niemann unter den Sängern der neueren Zeit die bevorzugte Stellung, die er noch heute unbestritten behauptet.

Mit einem zweifelhaften Erfolge begonnen, nahm das Niemann'sche Gastspiel den Verlauf eines denkwürdigen Ereignisses. Die Theilnahme des Publikums wuchs wie ein anschwellender Strom, und trotz erschrecklicher Sommerhitze und ganz abnormer Eintrittspreise wurden die Gastvorstellungen bei

überfüllten Häusern gegeben. Niemann ist seit jener Zeit des öfteren als Gast nach Breslau gekommen und der Andrang des Publikums zu seinen Vorstellungen ist stets derselbe geblieben.

Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas! Nach Niemann das wunderliche Gastspiel eines einbeinigen Tänzers, des Spaniers Juliano Donato. Von Aristoteles bis auf den Tübinger Vischer hatte die ästhetische Forschung keine solche „Kunstleistung" in den Kreis ihrer Definitionen gezogen, selbst Rosenkranz in seiner „Aesthetik der Häßlichen" hat keinen solchen Fall geahnt, und nur Lessing scheint mit seinem bekannten Ausspruch, daß Rafael auch ohne Arme der größte Maler gewesen wäre, ein Vorgefühl von Juliano Donato gehabt zu haben.

Stimmlose Sänger sind keine Seltenheit. Aber ein beinloser Tänzer — der konnte nicht verfehlen, einen rasenden Enthusiasmus hervorzurufen. — Ich habe später nie wieder Etwas von Juliano Donato gehört.

Um jene Zeit wurde das Theater von einem schweren Verlust betroffen. Eugen Seidelmann, der treffliche Kapellmeister, starb in den besten Jahren, nachdem er länger als ein Menschenalter mit aufopferungsvoller Hingebung, unermüdlicher Berufstreue und stets regem Eifer für die Interessen des Kunstinstituts gelebt und gewirkt.

Im Herbste lernten wir zum ersten Mal den erfinderischsten Impresario der Neuzeit kennen: den Deutsch-Amerikaner Ullmann, der, wie er sich ausdrückte, „nach Deutschland gekommen sei, um zu zeigen, wie man Concerte veranstaltet". Er benannte sein damaliges Unternehmen „Patti-Concerte" nach dem Namen von Carlotta Patti (einer Schwester von Adelina), die sich im Besitze eines Soprans von fabelhafter Höhe befand. Monate lang waren alle Hebel der Reclame in Bewegung gesetzt, um die Aufmerksamkeit des Publikums auf dieses Gesangsphänomen hinzulenken, und der kühne Impresario ging dabei mit einer Virtuosität zu Werke, die in Erstaunen setzte. „Mein Unternehmen — so ungefähr hatte er mir schon vor Monaten auseinandergesetzt — beruht auf dem gewiß echt künstlerischen

Gedanken, dem Publikum in einem Concerte ein Ensemble von Künstlergrößen vorzuführen, von denen jeder Einzelne eine hervorragende Stellung einnimmt. Neben der Patti wird ein Vieuxtemps, ein Jaell, ein Steffens, eine Marie Wieck, eine Niemann-Seebach auftreten. Aber die Patti muß den Zugvogel abgeben. Sie ist eine Rarität, sie blendet, darauf muß ich bauen. Sie werden ihr vermuthlich manchen Tadel anzuhängen haben, das genirt mich wenig, und nur das Eine möchte ich mir von Ihnen erbitten, mich in meinen Reclamen nicht zu stören." Kann ein Impresario dem Recensenten gegenüber offenherziger sein?

Ullman hatte eine volle Million Bilder von der Patti in Deutschland ausstreuen und verbreiten lassen, und ob man das Auge auf ein Journal oder auf die Wandfläche in irgend welchem öffentlichen Lokal richtete, überall traf man auf das Bild der Sängerin, das er, wie er mir vertraulich mittheilte, vorsätzlich etwas unschön anfertigen ließ, um mit der Erscheinung des Originals dann einen Effect der Ueberraschung zu erzielen. Gar manches in derartigen Reclamen-Manipulationen war reine Tollheit, aber es war Methode darin, und dem Unternehmen selbst konnte man die Großartigkeit nicht absprechen.

Der Erfolg der Patti-Concerte war ganz ungeheuer. Statt des angekündigten einen Concerts fanden drei statt, und bei dem letzten war der Andrang derart, daß es beinahe zu einer Katastrophe gekommen wäre. Mit amerikanischer Rücksichtslosigkeit hatte Ullman eine so massenhafte Anzahl Billets zu den Stehplätzen ausgegeben, daß sämmtliche Zugänge zu den Sitzplätzen verstopft waren. Der Strom der Eindringenden wuchs und stieg wie ein wogendes sturmbewegtes Meer, und das Getümmel nahm einen so bedrohlichen Charakter an, daß ein Theil der Anwesenden ängstlich nach den Ausgängen zu drängen begann. Das ganze Concert stand in Frage. Dessen freute sich der Yankee in seinem Versteck hinter den Coulissen, denn solcher Wirrmar konnte ja nur die Reclame fördern. Die schließlich doch erfolgte Ausführung des Concerts war nur dem Einschreiten

des sehr populären Polizeipräsidenten, Herrn v. Ende (gegenwärtig Oberpräsident in Kassel), zu verdanken. Er begab sich unter die tobende Menge, die ihn mit rauschendem Beifall begrüßte, und seinen besänftigenden Worten gelang es, den wogenden Sturm zu beruhigen.

Inzwischen war eine für die Geschäftslage des Breslauer Stadttheaters wahrhaft verhängnißvolle Wendung eingetreten. Die schon lange im Schoße der Verwaltung zwischen dem Director Schwemer und dem Pachtverein wuchernden Differenzen, welcher letzterer überdies während seiner siebenjährigen Existenz schon sehr namhafte Summen bei dem Unternehmen zugesetzt hatte, führten endlich dahin, daß die bisherigen Inhaber zurücktraten und das Theater für den Rest der noch dreijährigen Pachtzeit an den Director Gundy aus Pesth überließen, womit zugleich der Director Schwemer und der Dramaturg Bequignolles aus ihren Stellungen schieden.

Soweit war Alles correct und ordnungsgemäß unter Zustimmung der vorgesetzten Behörden vollzogen worden. Man hatte sich bon gré, mal gré verständigt, und die so hoffnungsreich begonnene Aera des Pachtvereins war am 20. November, also nach rund sieben Jahren des Bestehens, zu Grabe gegangen. Leider schieden aber auch ohne jedwede vorhergegangene Verständigung oder auch nur Benachrichtigung nicht weniger als sechs der angesehendsten und beliebtesten Mitglieder aus dem Verbande des Kunstpersonals, und zwar: Die Damen Frau Flaminia Weiß, Fräulein Hoppé, Fräulein Flies, und die Herren Carl Weiß, Baillant und Friedmann. Sie perhorrescirten den neuen Director, hielten sich in Folge der eingetretenen Cession ihrer Verbindlichkeit gegen das Theater entledigt und entfernten sich ohne jede Aufkündigung, eine empfindliche Lücke zurücklassend, die dem neuen Director gar arge Verlegenheiten bereiten mußte.

Am 19. November fand die letzte Vorstellung unter der Direction Schwemer statt. Es wurden drei kleine Stücke gegeben: „Fortunio's Lied", „Nein" und „Wallenstein's

Lager". Das Haus war sehr zahlreich besucht, und die Abschiedsrede des Director Schwemer wurde mit lebhaftem Beifall begleitet.

Am 20. Novemb'er erfolgte die erste Vorstellung (Kabale und Liebe) unter der Direction Gundy bei ausverkauftem Hause, und wie gestern der scheidende, so wurde heute der neu angetretene Director mit lautem Beifall begrüßt.

Le roi est mort — vive le roi! Das ist der Lauf der Welt!

Mit dem zwanzigsten November des Jahres 1864 beginnt für das Breslauer Stadttheater die verhängnißvolle Epoche, in der sich nichts als der Wechsel der Directionen dauernd erwies und in Folge dessen auch die schädlichste aller Verwaltungsmaximen zur Herrschaft gelangte, die Maxime: von der Hand in den Mund zu leben. Mit dem Rücktritt des Pachtvereins beginnt die Periode der Katastrophen und Krisen, aus denen das Institut bis auf den heutigen Tag noch nicht vollständig herausgekommen ist. Vorbei die Zeit der continuirlichen, stetigen Entwickelung, ohne die kein geschäftliches Unternehmen für die Dauer gedeihen kann. Der solide Unterbau, auf dem das Breslauer Stadttheater geruht, war aus den Fugen, und die Geschäftsführung fing an, sich auf den schwankenden Boden zu begeben, auf dem man, wie bei Börsen-Spekulationen, lediglich den Augenblick auszubeuten bestrebt ist. Après nous le déluge — ist da der herrschende Grundsatz. Bei uns aber kam vor der Wasserfluth noch das verheerende Feuer. Doch dies Unglück sollte erst im nächsten Jahre hereinbrechen.

Bis dahin behauptete sich der neue Director mit vielem Glück. Gundy war unstreitig ein erfahrener, findiger Geschäftsmann, der sich mit der Noth des Augenblicks stets rasch abzufinden verstand. Der gelichtete Bestand des Schauspielerpersonals wurde so weit thunlich, zum Theil wenigstens wieder ergänzt, und namentlich war es geglückt, in Herrn v. Fielitz einen neuen Komiker zu gewinnen, der sich schnell in der Gunst des Publikums festsetzte.

In der Oper hatte sich ein junger einheimischer Debütant, der Tenorist Louis Ucko, der freundlichsten Aufnahme zu er-

freuen. Vom Ladentisch weg war er zur Bühne übergetreten, und seine schöne Stimme, wie sein fleißiges Streben verhalfen ihm schnell zu einer angesehenen Stellung in der Bühnenwelt. Von Breslau kam er später an das Hoftheater in Dresden, sodann an das Stadttheater in Hamburg, und seit Jahren wirkt er als Heldentenor am Stuttgarter Hoftheater.

Das Publikum zeigte sich der strebsamen neuen Direction gegenüber sehr wohlwollend und entgegenkommend, und der geschäftskundige Gundy durfte sich am Jahresschluß der Hoffnung überlassen, im neuen Jahr ein Hauptgeschäft zu machen. Er trug sich mit großen Projecten. Aber es sollte anders kommen.

Einunddreißigstes Kapitel.

Direction Gundy. Dreißig Gäste in einem Halbjahre. Der erste Theaterbrand.

1865! Infandum, regina, jubes renovare dolorem!

Erneuern soll ich den alten Schmerz und von dem kläglichen Geschick erneute Kunde geben, wie durch des Feuers verheerende Gewalt die Thränenwerthe in Schutt und Trümmer fiel.

Die Vorgänge des abgelaufenen Jahres hatten den Beginn des Zersetzungsprozesses im Innern des ehrwürdigen Breslauer Kunstinstituts herbeigeführt. Das Jahr 1865 sollte das Zerstörungswerk auch nach Außen hin fortsetzen und das schöne Gebäude selbst in Asche legen.

Am 13. November 1841 war der von Langhans im edelsten Stil erbaute Kunsttempel eröffnet. In der Nacht des 19. Juli 1865 war er zur leergebrannten Stätte geworden. —

Die vorangegangenen Monate hatten noch mancherlei Interessantes und Dankenswerthes gebracht, allerdings nur durch das Aushilfsmittel von Gastspielen. Zu einem geordneten einheimischen Ensemble hatte es die Direction Gundy im neuen Jahre nicht mehr zu bringen vermocht.

Die Gastspiele waren in Permanenz, und das Ziel der Theaterleitung war sichtlich darauf gerichtet, das Publikum durch stets wechselnde Bilder anzulocken, wobei denn von einer Sorgfalt in den Vorbereitungen zu den Vorstellungen und von einer Harmonie in denselben natürlich keine Rede sein konnte. Anstatt dem Kunstsinn Rechnung zu tragen, wurde die Schaubegier aufgestachelt, und das einheimische Personal machte in allen diesen überhasteten Aufführungen meist den Eindruck von erschöpften Tagearbeitern, ohne Freude an ihrem Beruf. Nicht weniger als fast dreißig Gäste gingen in dem einen Halbjahr über die Bretter des Breslauer Stadttheaters.

Den Reigen eröffnete die Berliner Hofschauspielerin Auguste Formes, Frau des Tenoristen Theodor Formes. Sie war eine distinguirte, fein gebildete Künstlerin ohne besonders hervorstechende Eigenschaften. Sie gefiel, brachte es aber zu keinem durchschlagenden Erfolge. Auguste Formes entsagte nach der Scheidung von ihrem Manne der Bühne gänzlich und zog mit einem neuen Ehegespons nach Rußland.

Dann kam der schon von früher her beliebte und gefeierte Hermann Hendrichs, dessen Gastspiel auch diesmal von großem Erfolge begleitet war. Nebenher gastirte ein neuer Komiker, von dem man es damals nicht vermuthete, daß ein Ingenium in ihm stecke, welches ihn auf die Höhe der ersten Dramaturgen der neueren Zeit führen werde. Dieser kleine Komiker, der damals als falsche Carlotta Patti das Publikum höchlichst ergötzte, hieß Ludwig Chronegk, gegenwärtig Intendanzrath und Hoftheaterdirector der weltberühmten „Meininger".

Nicht unerwähnt will ich hier noch lassen, daß um dieselbe Zeit in der Aufführung der Suppé'schen Operette „Zehn Mädchen" eine Debütantin durch Erscheinung sowohl wie durch Stimme die Aufmerksamkeit auf sich lenkte, welche später als berühmte Primadonna große Triumphe auf denselben Brettern feierte: Emmy Zimmermann (jetzt Frau Lübbert-Zimmermann in Breslau).

Von kurzer Dauer, aber nahezu epochemachend, war das

Gastspiel der Dresdener Künstlerin Pauline Ulrich, die im Monat März zum erstenmal auf der Breslauer Bühne erschien, um sodann im Laufe der Jahre so oft wiederzukommen, daß die Breslauer fast ein Anrecht gewannen, sie „unsere Ulrich" zu nennen. Ihre erste Gastrolle war die „Jolanthe" in „König René's Tochter". Die schlanke, hohe Gestalt, der edle beredte Gesichtsausdruck, das klangvolle, sympathische Organ, die feingegliederte seelenvolle Sprache und die Anmuth ihres Spiels gewannen ihr schnell die Herzen des Breslauer Publikums, dessen volle Gunst ihr durch viele Jahre in ungeschmälertem Besitze verblieb.

Als hochgefeierter Gast „aus vergangenen schönen Tagen" erschien im Frühjahr sodann Louise Köster, die edle Repräsentantin deutschen Gesanges. Fünfzehn Jahre waren verflossen, seitdem sie zum letzten Male in Breslau aufgetreten war. Inzwischen war sie von der Bühne zurückgetreten und gehörte der königlichen Oper in Berlin nur noch als „Ehrenmitglied" an. Sie bestach nicht mehr durch den Glanz der Stimme, fesselte aber immer noch in hohem Grade durch eine vollendete Meisterschaft des Vortrages. „Fidelio", „Donna Anna" gewährten einen seltenen künstlerischen Hochgenuß.

Auch Claudine Couqui, die holde Elfenerscheinung, fand sich wieder ein und feierte wie in der vorigen Saison glänzende Triumphe.

Zwei junge Liebhaber debütirten damals am Breslauer Stadttheater, die es später zu einem großen Rufe in der Theaterwelt bringen sollten: Fr. Mitterwurzer und Maximilian Ludwig. Letzterer, ein Breslauer Kind, war dem Dienste Mercur's untreu geworden und unter die Fahnen Apollo's getreten. Er hat schnell Carrière gemacht, und ist bereits seit Jahren der gefeierte Repräsentant des Helden- und Liebhaberfaches am Hoftheater zu Berlin.

Die Charwoche gehörte einem Ensemble-Gastspiel der Wiener Hofburg-Schauspieler, an deren Spitze diesmal Jos. Lewinsky stand. Sein College Meixner erwarb sich als

Charakter-Komiker durch sein drastisches, scharf pointirtes und zugleich maßvolles Spiel die Gunst des Publikums auf einen Schlag. Sein „Winkelschreiber" namentlich, in dem Stücke gleichen Namens, erzielte eine sensationelle Wirkung. — Eine der reizvollsten und anziehendsten Erscheinungen in dem Wiener Ensemble war Fräulein Matthes, mit dem Zauber natürlicher Anmuth und herzgewinnender Lieblichkeit ausgestattet. Sie starb in der Blüthe ihrer Jahre.

Ungewöhnlichen Eindruck machte das Gastspiel der berühmten Tragödin Fanny Janauschek. Sie war eine tragische Künstlerin im eminentesten Sinne des Wortes. Einer dämonischen Kraft, wie sie die Darstellerin z. B. in der Medea Grillparzer's entwickelte, war man seit der Rachel nicht auf der Bühne begegnet. Die pathetischen Züge des Charakters waren in gewaltigen Linien und voll harmonischen Ebenmaßes ausgeführt, während die weicheren Gefühlsbewegungen, die aus dem finsteren Seelengrund der Kolchischen Zauberin wie leuchtende Sonnenblicke aus düsterem Gewölk hervorbrechen, zu einem nur schwächlichen Ausdruck gelangten. Das Liebliche, Zarte und Sanfte war Löwennatur, der Tragödin fremd. Trotzdem richtete Fanny Janauschek ihren Ehrgeiz darauf, auch im Lustspiel zu gefallen. Sie gefiel auch, aber die Darstellung von Rollen, wie der „Hedwig„ im „Ball zu Ellerbrunn" und der „Lucia" im „Tagebuch" waren doch mehr Kunststückchen als Kunstleistungen. Es waren forcirte Leistungen, bescheidene Blümchen, die sich unter dem reichen Lorbeerschmuck, den sich die Künstlerin im Dienste der tragischen Muse erworben, wenig vortheilhaft ausnahmen. Fanny Janauschek ist später nach Amerika gegangen und hat sich gänzlich der englischen Bühne gewidmet.

Von einem großen künstlerischen, aber materiell geringen Erfolg war das Gastspiel einer Wiener Künstlerin, die bis zur Stunde nicht mit Unrecht als eine „Auserwählte" gefeiert wird. Marie Geistinger stand damals in ihrer Blüthezeit. Sie besaß eine Fülle der reichsten Gaben: reizvolle Persönlichkeit, Stimme, Temperament, Humor, feinen künst-

lerischen Geschmack, köstliche Laune, entzückende Natürlichkeit, ein Verein von Vorzügen, die ihr im Fache der höheren Soubretten die vorderste Stelle in der Theaterwelt anwiesen. Eine „Therese Krones", ein „Nandl" (Versprechen hinter'm Heerd), wie sie Marie Geistinger vorführte, hatte man niemals vordem auf der Bühne gesehen.

Allein das Publikum war bei der Hetze der Gastspiele bereits ermüdet und theilnamlos geworden, was auch die Wiener Hofschauspielerin Auguste Baudius, die auf die Geistinger folgte, zu ihrem großen Leidwesen erfahren mußte.

Nicht wählerisch, wie Director Gundy in seiner Jagd auf Gäste war, entblödete er sich nicht, eine Pariser Ballerine vorzuführen, die sich mit beispielloser Kühnheit als erste Cancantänzerin auf dem Theaterzettel ankündigen ließ. Mlle. Finette brachte nichts weiter auf die Bühne als einen durch einen Skandalproceß bekannt gewordenen Namen — nichts weiter. Sie wurde von dem kleinen Häuflein, das sich zu dem „Kunstgenuß" eingefunden hatte, verlacht und verhöhnt.

In vollem Jugendreiz erschien Anfangs Juni Franziska Ellmenreich (vom Hoftheater in Kassel). Sie spielte die „Preciosa" und entzückte allgemein durch die Anmuth der Erscheinung sowohl, wie durch treffliches und fein abgewogenes Spiel. Es war leicht vorherzusehen, daß sie eine Zierde der deutschen Bühne werden würde.

Im Uebrigen gehörte der Monat den Gastspielen in der Oper. Eine italienische Operngesellschaft unter Direction des Maëstro Ronzi brachte es aber nicht über zwei oder drei Vorstellungen („Barbier" und „Nachtwandlerin"). Sie war musterhaft im Ensemble, das wie ein feines Räderwerk ineinandergriff und bewährte auch hinsichtlich der Gesangsmethode die großen Vorzüge der italienischen Schule. In der ganzen Art und Weise, wie diese italienischen Gäste das natürliche Material beherrschten, zeigte sich eine echte und wahrhaft

künstlerische Disciplin. Allein dieses natürliche Material war bereits vom Roste der Zeit angefressen. Der Sopran der Signora Laborde, die die „Rosina" mit großer Virtuosität sang, hatte seine Blüthe längst abgestreift, der Bariton Sterbini (Figaro) glich seiner Partnerin in beiderlei Beziehungen, der Tenorist Baragli war mit seinem Stimmchen höchstens ein Tenorino zu nennen; am frischesten klangen die Baßstimme des Signor Rovero (Bartolo) und des Signor Pollini (Basilio). Letzterer, ein noch ganz junger Mann, mit seinem ehrlichen deutschen Namen Pohl geheißen, schlug bald andere Wege ein, die ihn zu Ruhm, Ehre und Vermögen führen sollten. Der kleine Sänger von damals hat alle Impresarii im halben Welttheil aus dem Felde geschlagen und nach großartigen Opernunternehmungen in Petersburg, Moskau, das Hamburger Stadttheater auf eine künstlerische Höhe gebracht, daß es selbst neben den ersten Hofbühnen eine hervorragende Stellung einnimmt, und zwar im Schauspiel nicht weniger als in der Oper. Es ist ein kühner, unternehmender Geist in diesem Theaterdirector, der das Höchste erstrebt und vor dem Schwierigsten nicht zurückschreckt.

Heinrich Sontheim, der berühmte Heldentenor vom Hoftheater in Stuttgart, war der letzte Gast in den Räumen dieses Breslauer Theaters. Am 19. Juli riß er mit seiner unvergleichlichen Leistung als „Eleasar" in Halévy's „Jüdin" das Publikum zu den enthusiastischsten Beifallsbezeigungen hin, und kaum eine Stunde, nachdem der „Jude" auf der Bühne dem Flammentode überliefert worden war, stand das Haus selbst in vollen Flammen.

Seit fast einem Vierteljahrhundert der Schauplatz so mannigfachen und reichen Kunstlebens, so vieler glänzenden Feste, so zahlreicher Versammlungen von hoch und niedrig — in einer Nacht zum Schutthaufen geworden! Vernichtet außerdem die reichen Schätze der Bibliothek, in Asche verwandelt die kostbaren Decorationen und Costüme, wie die schönen Instrumente der

Kapelle. Alles dahin, nichts konnte bei dem schnellen Umsichgreifen des Brandes gerettet werden.

„Leergebrannt
„Ist die Stätte,
„Wilder Stürme rauhes Bette.
„In den öden Fensterhöhlen
„Wohnt das Grauen,
„Und des Himmels Wolken schauen
„Hoch hinein."

Zweiunddreißigstes Kapitel.

Der Cirkus als Nothbühne. Interimstheater. Adolf Robinson. Zum letzten Mal Bogumil Dawison. Aglaja Orgéni.

Am Morgen des 20. Juli 1865 waren mehr als zweihundert Menschen im buchstäblichen Sinne des Wortes ohne Brot. Der Director hatte das gesammte Personal der Theatergesellschaft entlassen. „Hilf Dir selbst!" war die Parole für die schwer Bedrängten, und sie halfen sich mit redlichem und glücklichem Bemühen.

Schon um die Mittagsstunde des zwanzigsten Juli traten sie zu einer berathenden Versammlung zusammen, deren Leitung mir, als einem Unbetheiligten, übertragen wurde. Es war schnell entschieden, daß „auf Theilung" weiter gespielt werden sollte, und die Gesellschaft beehrte mich mit dem Posten eines „Ehren-Directors." Als solcher ließ ich vor Allem unverzüglich ein Protocoll aufnehmen, worin sich sämmtliche Mitglieder durch Unterschrift als contractlich verbunden erklärten, bis Ende September in dem „neuen Bunde" auszuharren. Denn nur bei einem gesicherten Präsenzstand der Gesellschaft konnte eine möglich erfolgreiche Action in Aussicht genommen werden. Alsdann wurde ein geschäftsführendes Comité gewählt, und die Arbeit begann.

Sie war heiß und schwierig. Eine Localität für das bretterne Gerüst einer Nothbühne hatten wir zwar schnell ausfindig gemacht: einen alten Cirkus, den Kärger'schen in der Schwertstraße, wo sich gegenwärtig das Thalia-Theater befindet. Aber er war eine wüste Reitbahn, die erst wohnlich hergestellt werden mußte. Die Bauherren kamen uns jedoch freundlichst entgegen, und Tag und Nacht wurde an der Umgestaltung gearbeitet — auf Credit. Einen solchen genossen wir auch bei den Modewaarenhändlern, die bereitwilligst die nöthigsten Costüme lieferten. Bei den vorgesetzten Behörden fanden wir die wohlwollendste Unterstützung, und die Väter der Stadt waren sogar so hochherzig, zur Abhilfe der ersten Noth den darbenden Mitgliedern die ansehnliche Summe von zweitausend Thalern zu bewilligen. Theaterbücher, Partituren, Orchesterstimmen sandten uns die Hoftheater von Berlin und Dresden, die glücklicherweise gerade Ferien hatten. Aber Decorationen! — — An dem Mangel von Decorationen schien das ganze Unternehmen scheitern zu müssen, wenn man nicht anders zu dem Auskunftsmittel greifen wollte, nach dem Muster der alten Bühnen Shakespeare's große Zettel mit der Inschrift aushängen zu lassen: dieser leere Raum bedeutet das Prunkgemach der Königin von England.

Aber das Glück war uns hold und wir überwanden auch das letzte Hinderniß. In dem nahen Sibyllenort weilte gerade der Herzog von Braunschweig, in dessen Schlosse daselbst sich ein mit den reichsten decorativen Mitteln ausgestattetes kleines Theater befindet: und ich zögerte nicht, in Sibyllenort Abhilfe gegen unsere Noth zu suchen.

Es war aber gar nicht so leicht, in die Nähe von Serenissimus zu gelangen. Als ich mich bei dem Wirth des herzoglichen Gasthofes darnach erkundigte, welche Schritte ich zur Erlangung einer sofortigen Audienz bei Hoheit zu thun hätte, da sah mich der Mann etwas verwundert an und sagte lakonisch: „Schriftlich anmelden, morgen erhalten Sie Bescheid." — „Meine Angelegenheit duldet keinen Aufschub, ich muß die

Audienz noch heute haben." — „So!" — war die ganze möglichst gedehnt gesprochene Antwort des liebenswürdigen Gastwirths, der mir hierauf den Rücken wandte.

Ich wanderte nach dem Schlosse. Eine versengende Gluth lag über den weiten Räumen des Schloßhofes, die wie ausgestorben schienen. Ein Lakai, dem ich in den Corridoren des Schlosses begegnete und den ich nach einer bei dem Herzog einflußreichen Dame befragte, blickte mich mit erschrockener Miene an und eilte ohne ein Wort der Erwiderung davon. Ich merkte, daß ich eine Unvorsichtigkeit begangen hatte.

Nach langem Umherirren fand ich Einlaß bei dem Herrn Adjutanten von Serenissimus und trug ihm mein Anliegen vor.

— „Hoheit sind auf der Jagd. Kommen Sie schriftlich ein. Hoheit werden gewiß bereit sein, der Noth der Schauspieler-Gesellschaft gnädigst abzuhelfen."

— „Ich ziehe es vor, die Rückkehr Sr. Hoheit abzuwarten, und werde mir gestatten, mich später nochmals zu melden."

Als ich mich gegen Abend nochmals einfand, empfing mich der Adjutant mit den Worten: „Hoheit sind im Bade, alsdann findet das Diner statt. Unmöglich, daß Sie Ihr Gesuch persönlich vorbringen können. Kommen Sie schriftlich ein."

Zum ersten und einzigen Male in meiner journalistischen Laufbahn griff ich zum Schwert des Schriftstellers. „Zum letzten Mittel, wenn kein anderes mehr verfangen will, ist ihm die Feder gegeben."

„Verzeihung, Herr Major! Ich kann Sibyllenort ohne eine definitive Entscheidung Sr. Hoheit nicht verlassen. Noch heute Abend habe ich für sämmtliche Zeitungen in Breslau einen Bericht über das Resultat meiner Mission anzufertigen, denn die Einwohnerschaft erwartet mit höchster Spannung die Nachricht, ob Hoheit die Gnade gehabt haben, der bedrängten Künstlerschaft beizustehen oder nicht. Jeder Aufschub wird als eine Ablehnung aufgefaßt werden."

Der Adjutant wurde nachdenklich. „Gedulden Sie sich noch eine kurze Frist. Ich werde nochmals mit dem Herzog sprechen.“

Ich begab mich nach dem Gasthof zurück. Nach Verlauf einer halben Stunde wurde ich inmitten eines inzwischen hereingebrochenen fürchterlichen Unwetters nach dem Theater des Schlosses beschieden, wo Serenissimus in höchst eigener Person das Aussuchen der nöthigen Decorationen anbefahl. Ich stellte einen Empfangsschein aus, und am nächsten Tage waren wir im Besitz der schönsten Decorationen, die man nur wünschen konnte.

Am 20. Juli war die Künstlergesellschaft des Breslauer Stadttheaters ohne Obdach und irgend welche Mittel zur ferneren Ausübung ihres Berufes.

Am 30. Juli eröffneten wir das Stadttheater in der Schwertstraße bei einem vollständig gefüllten Saale. Die weiten Räumlichkeiten waren äußerst bequem für die Zuschauer eingerichtet worden und die Beleuchtung war glänzend. Der Bühnenraum allerdings war klein und beengt, als Ankleidezimmer mußten die Ställe dienen, und die Krippen bargen statt Hafer und Heu nunmehr allerlei glitzernde Theaterflitter.

Die erste Vorstellung brachte ein lange nicht gegebenes Lustspiel von Raupach: „Die Lebensmüden.“ Die Vorstellnng aber lieferte im Gegensatz zu diesem Titel einen erfreulichen Beweis von der der Gesellschaft trotz aller Drangsale verbliebenen Lebensfrische.

Während der folgenden zwei Monate gab es nun ein wahrhaft heroisches Ringen und Kämpfen „ums Dasein“. Das pecuniäre Resultat gestaltete sich jedoch so außerordentlich günstig, daß das Spielen auf Theilung sogar doppelte Gagen einbrachte. Allein bei alledem befand sich die Gesellschaft im Auflösungsproceß. Die Zukunft des Breslauer Stadttheaters war zu tief verschleiert, als daß seine Mitglieder nicht darauf hätten bedacht sein müssen, ein anderweitiges Unterkommen zu suchen. Mit dem Beginn des September lichteten sich die Reihen der Mit-

glieder in so bedenklicher Weise, daß die Vorstellungen nur mit größter Noth zu ermöglichen waren. Alexander Liebe trat nur noch gastweise auf, Maximilian Ludwig ging nach Braunschweig, Frau Olbrich-Mayer nach Bremen. Doppelt willkommen also war unter solchen Umständen das Erscheinen einer jugendlichen Sängerin, für die, als eine geborene Breslauerin, das Publikum ein erhöhtes Interesse an den Tag legte. Julie Koch debütirte als „Maria" in Lortzing's „Waffenschmied" mit vielem Glück und war bald ein erklärter Liebling des Publikums. Sie ist gegenwärtig als Frau Julie Koch-Bossenberger eine der bedeutendsten Coloratur-Sängerinnen in Deutschland und ein gefeiertes Mitglied der königlichen Oper in Hannover.

Am 30. September fand die letzte Vorstellung in dem Cirkus-Theater statt. Es war daselbst rund neun Wochen gespielt worden und obwohl unter den schwierigsten Verhältnissen, doch stets guten Muthes und voll Vertrauen auf die Theilnahme des Publikums, die sich auch bis auf den letzten Augenblick redlich bewährt hatte.

Fr. Rieger vor Allem hatte in dieser harten Prüfungszeit die Geschäfte mit Sachkenntniß, Umsicht und unermüdlichem Fleiße geführt und das öffentliche Vertrauen in hohem Grade gewonnen. Gestützt auf dasselbe, bewarb er sich um die Concession zur weiteren Fortführung des Stadttheaters, wurde von dem Oberpräsidenten aber abgewiesen, und zwar aus dem einfachen Grunde, daß die Concessionsfrist des Directors Gundy noch nicht abgelaufen sei.

Dieser erschien denn in der That auch wieder auf dem Schauplatze und eröffnete am 3. October mit einer theilweise ganz neuen Gesellschaft ein im Liebich'schen Saale auf der Gartenstraße errichtetes Interims-Theater, wohin ihm auch ein Theil der Mitglieder des abgebrannten Theaters folgte.

Unter den neuen Mitgliedern war es vorzugsweise Einer, der sich in kürzester Frist die allgemeine Gunst in so seltenem Grade errang, daß er bald als der Mittelpunkt des

ganzen Gundy'schen Unternehmens gelten konnte. Es war dies der Bariton Adolf Robinson. Einnehmende Persönlichkeit, feuriges Temperament und eine Stimme voll Kraft und Weichheit vereinigten sich in dem jungen Sänger zu einer harmonischen Totalität von hinreißender Wirkung. Er führte sich sehr vortheilhaft mit Rossini's „Barbier" ein, in dem er vorzüglich durch eine leichte bewegliche Vortragsweise, wie sie sonst nur den Italienern eigen ist, und durch munteres, belebtes Spiel glänzte. Die großartigsten Triumphe aber feierte der Sänger als „Zampa" in Herold's gleichnamiger Oper. Trotz der hohen Lage der Partie (dieselbe wird häufig von Tenoristen gesungen) und trotz der übermäßigen Anstrengung, welche sie beansprucht, behielt der Sänger bis zum Schluß die volle Herrschaft über seine Aufgabe, und während er in den ersten zwei Acten durch Feuer und Lebhaftigkeit des Vortrages einen fortreißenden Eindruck machte, entzückte er im letzten, wo er zu den Füßen Camilla's um Liebe fleht, durch eine Zartheit und Weichheit des Tones, wie sie desgleichen von einem Bariton nur selten gehört wird. Robinson ist noch viele Jahre hindurch der verwöhnte Liebling des Breslauer Publikums geblieben, der sich auch außerhalb der Bühne einer seltenen Popularität zu erfreuen hatte.

Nicht ohne Erfolg präsentirten sich auch die damals vielgenannte, reichbegabte Primadonna Louise Lichtmay und die treffliche Altistin Helene v. Zawiszа. Letztere Sängerin, eine geborene Polin, wußte namentlich den Anforderungen des verzierten Gesanges mit einer für Altistinnen seltenen Leichtigkeit gerecht zu werden. Eine ihrer Musterleistungen war die nur der schwierigen Coloraturen halber meist in den Besitz der Sopranistinnen übergegangene „Rosine" im „Barbier". Störend wirkte nur der polnische Accent der Künstlerin; so ließ sie sich einmal in der Scene, wo Rosine ihrem Aerger über die Entdeckung der zu dem Schreiben an Lindoro verwendeten Feder mit den Worten „abscheuliche Feder" Ausdruck verleiht, zu dem Ausruf „ver-

flüchtige Feder" hinreißen, welche Ausdrucksweise natürlich nicht verfehlte, ungeheure Heiterkeit im Zuschauerraum hervorzurufen.

Das Schauspielpersonal, bunt zusammengewürfelt, hatte wohl einige Talente aufzuweisen, machte im Ganzen jedoch einen kläglichen Eindruck. Nach einer Vorstellung von „Maria Stuart" sah ich mich veranlaßt, die kritische Besprechung durch die Worte der „Kennedy" zur Maria Stuart (Act 1 Scene IV) zu ersetzen:

„O, laßt ein ewig Schweigen diese That
„Bedecken! Sie ist schauderhaft, empörend!

Ein etwas gesteigertes Interesse gewann das Schauspiel mit dem Eintritt der Frau Bethge-Truhn. Die neue Heroine erzielte mit der Titelrolle eines neuen Stückes von Mosenthal: „Pietra" einen großen Erfolg. Die Novität selbst vermochte sich allerdings nur kurze Zeit in dem Repertoire zu behaupten. „Pietra" war eine Situations-Tragödie. Auf die Begebenheit, auf die Situation war das Hauptaugenmerk des Dichters gerichtet, und diese war mit großem dramatischen Effect zur Darstellung gebracht. Charaktere und Leidenschaften dagegen waren ohne Vertiefung geblieben, und konnten darum auch keine tiefere Theilnahme erwecken.

Eine zweite Novität war ein fünfactiges Lustspiel von G. zu Putlitz: „Um die Krone". Zu einem eigentlichen Lustspiel gebrach es dem Stücke an Komik in den Situationen. „Um die Krone" war vielmehr ein Intriguen- und Conversationsstück im Sinne der französischen „Komödie" mit historischem Hintergrunde. Es verschwand ebenfalls in kurzer Zeit von dem Repertoire.

Das Jahr schloß geschäftlich unter den trübsten Aussichten. Auch um den Wiederaufbau des abgebrannten Theaters stand es schlimm genug. Das Vermögen des Theater-Actien-Vereins war ein sehr beschränktes, und ohne die Beschaffung von noch 100,000 Thalern war der Wiederaufbau nicht zu ermöglichen. Man beschloß, sich an die städtischen Behörden zu wenden, und die genannte Summe als zinsloses Darlehn zu

erbitten. Die Presse trat mit möglichstem Nachdruck für dieses Bittgesuch ein, und wies darauf hin, daß die Stadt für das sogenannte „Stadttheater" bis jetzt garnichts geleistet habe. Das Theater aber sei im eminentesten Sinne eine Angelegenheit des öffentlichen Interesses, ein Gegenstand des städtischen Gemeinwesens, ein lebendiges Glied im Organismus der Commune.

Die Stadt bewilligte denn auch das Darlehn unter der Bedingung, bei der künftigen Wahl des Pächters eine entscheidende Stimme zu haben.

Dieser Schritt war von großer Tragweite, denn er führte, allerdings erst nach jahrelangen Kämpfen, zu dem erfreulichen Resultat, daß das Kunstinstitut aus den schwanken Händen einer vermögenslosen Gesellschaft in den Besitz der Stadtcommune überging, und nicht mehr wie bislang den Namen „Stadt-Theater" nur wie lucus a non lucendo zu führen brauchte. Bis dahin sollten dem Institute aber noch harte Prüfungen bevorstehen.

* * *

Es kam das Jahr 1866.

Die Geschäfte gingen immer schlechter. Die Direction Gundy schwebte augenscheinlich am Rande des Abgrundes. Sie nahm ihre Zuflucht zu Gastspielen. Hermann Hendrichs übte indeß keine Zugkraft mehr. Um so erfolgreicher gestaltete sich ein neues Gastspiel von Bogumil Dawison. Es war sein viertes in Breslau, und trotz erhöhter Eintrittspreise, und trotzdem er meist in älteren, oft gesehenen Stücken auftrat, waren seine Gastvorstellungen stets überfüllt. Dieses vierte Gastspiel Dawison's sollte leider aber auch sein letztes sein. Er ging noch im Frühling dieses Jahres nach Amerika, von wo er einen großen Haufen Goldes, zugleich aber auch ein zerrüttetes Gehirn mitbrachte. Es war ein entsetzlicher, niederschmetternder Anblick, der sich mir darbot, als ich den Unglücklichen nach seiner Rückkehr aus Amerika im Bade Landeck besuchte, bei dessen Heilquellen er Genesung suchte.

Was war aus jdem Manne geworden, der als einer der Gewaltigsten von der Bühne herab die Menge mit souveräner Macht zu beherrschen verstand?! — Ein kindisch gewordener Greis mit starrem Blick und lallender Zunge trat mir entgegen — der unerwartete Anblick machte mich sprachlos, ein krampfhaftes Schluchzen befiel mich und ich eilte zu dem Badearzte, der den kranken Künstler in Behandlung hatte, um mich über dessen Zustand genauer unterrichten zu lassen. „Rettungslos", lautete der Bescheid. Er selbst sei aber in lichten Momenten voll der besten Hoffnungen, und möchte ich in dem Verkehr mit dem Kranken nur keinerlei Besorgnisse zeigen und stets fröhlichen Sinnes sein. Die Aufgabe ist mir sauer genug geworden. Ich blieb zwei Tage in seiner Nähe, und es war herzbrechend, den Unglücklichen fortwährend von neuen und großen Projecten sprechen — nein! stottern zu hören. Zuweilen wenn ihn das Gefühl seiner Ohnmacht überfiel, rollte eine heiße Thräne über seine Wange. Aber das dauerte in der Regel doch nur einen kurzen Augenblick, und im Allgemeinen stand er unter der Herrschaft der Phantasie, die ihm die verlockendsten Bilder von noch zu erringenden künstlerischen Erfolgen vorspiegelte. Ich mußte ihm allerlei Theater-Allotria erzählen, die ihn zum Lachen brachten — aber es war ein Lachen, daß man darüber hätte bitterlich weinen können. Auf der Promenade begegneten wir einer alten Schauspielerin, die unter Tieck's Theaterleitung eine gewisse Berühmtheit genoß. „Betrachte diese Greisin — bemerkte ich ihm — sie war einst die Geliebte Ludwig Tieck's". Ein wehmüthiges Lächeln flog über seine verzerrten Züge, und nur ein Wort kam über seine Lippen: „Nebbich!" (Ausdruck des tiefsten Mitleids im polnisch-jüdischen Jargon.) Er hatte keine Ahnung, wie dieses mitleidsvolle Wort auf seinen eigenen bejammernswerthen Zustand paßte. Es klang mir noch lange nach, und es war so ziemlich auch das letzte Wort, das ich aus dem einst so redegewaltigen Munde vernommen habe.

Mit Dawison's Gastspiel, das etwa um die Mitte des Monats März endete, endete auch das Regiment Gundy und an seine Stelle trat Friedrich Rieger. Der brave Künstler konnte zu keiner unglücklicheren Zeit den directorialen Scepter übernehmen.

Er war zunächst darauf bedacht, das lückenhafte Personal im Schauspiel zu ergänzen, und engagirte neben Josef Weilenbeck auch die jugendliche Liebhaberin Hedwig Stein, die später durch Carl von Holtei's Empfehlung an das Wiener Hofburgtheater kam und alsdann die Gattin des Fürsten Rud. Liechtenstein wurde. Aler. Liebe kam zum Gastspiel und nach ihm die Soubrette Weinberg in Begleitung des Komikers Thomas vom Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater in Berlin. Das treffliche Künstlerpaar fand sehr lebhaften Anklang, aber inzwischen war das Frühjahr herangekommen und der Besuch des Theaters wurde täglich schwächer. Mit Ende April verabschiedeten sich die ersten Mitglieder der Oper, wie Fräulein Lichtmay und die Herren Robinson und Ucko. Ein kurzes Gastspiel Roger's bewirkte noch einen mäßigen Aufschwung; dann aber wollte kein Mittel mehr gegen die in Folge der kriegerischen Wirren eingetretene geradezu beispiellosen Theilnahmlosigkeit des Publikums verfangen. Selbst eine Vorstellung von Holtei's „Leonore" zum Besten der Familien eingezogener Landwehrmänner sah ein so spärlich versammeltes Publikum, daß kaum die Tageskosten gedeckt wurden! Die Oper war schon seit Anfang Mai so gut wie aufgelöst und am Tage von Königgrätz schlossen sich, weil von Niemanden mehr betreten, die Pforten des Interimtheaters. Ein Theil des Schauspielpersonals siedelte nach der bretternen Sommerbühne im Wintergarten über, wo unter dem Kriegsgeräusch und dem Wüthen der Cholera-Epidemie vor einem rauchenden und gelegentlich auch Hunde mitbringenden Publikum auf Theilung gespielt wurde. Das schwer heimgesuchte Kunstpersonal hatte aber selten mehr als Kummer und Sorge zu theilen.

* * *

Die Waffen ruhten, die Kriegsstürme schwiegen. Man feierte die Rückkehr der Sieger, und auch die vor der Epidemie flüchtig gewordenen Familien kehrten in ihre Heimathstätte zurück. Unter so freudiger Stimmung der Einwohnerschaft öffnete Director Rieger (am 16. September) auf's Neue die Pforten des Interimtheaters, um auf's Neue zu kämpfen und zu ringen.

Die Künstlergesellschaft war zum Theil neu gebildet, enthielt aber zugleich die beliebtesten Namen aus der vorjährigen Saison. So in der Oper: Ad. Robinson, Helene v. Zawisza; im Schauspiel: J. Weilenbeck, Hedwig Stein. Als neue schätzenswerthe Mitglieder präsentirten sich die Sängerinnen Mathilde Wilde (nomen et omen), der Heldentenor Richard, die Schauspielerin Größer (später Frau Claar-Größer). Die Operndirection wurde den bewährten Händen von Dr. Damrosch (gegenwärtig in Newyork) anvertraut.

Die besseren Zeiten traten aber erst ein, als es der Direction gelang, die Sängerin Aglaja Orgéni zu gewinnen. Diese vorzügliche Künstlerin stand damals erst im Beginn ihrer Carrière, hatte sich aber bereits durch ihre Leistungen an der Berliner Hofoper einen berühmten Namen gemacht. Als Tochter eines österreichischen Generals glaubte sie beim Ausbruch des deutsch-österreichischen Krieges ihren Abschied in Berlin nehmen zu müssen, und diesem Umstande war es zu verdanken, daß sie als mehrmonatlicher Gast nach Breslau kommen konnte, wo sie als ein „Stern" gefeiert wurde. Sie war eine eminente Gesangsvirtuosin und gleichzeitig eine feinfühlige Künstlerin, die in ihren Leistungen das schönste Ebenmaß und die reinste Gleichmäßigkeit einzuhalten verstand. Ohne im Besitze einer sogenannten „großen" Stimme zu sein, verfügte sie über ein reich ausgiebiges Organ von höchst sympathischer Klangfarbe, und ihr Vortrag glänzte im getragenen, wie im verzierten Gesange durch Vornehmheit und Adel des Ausdrucks. Aglaja Orgéni und Adolf Robinson waren die gefeiertesten Lieblinge des Publikums, das sich zu deren Vorstellungen in Massen einfand.

An erwähnenswerthen Novitäten gelangte im Jahre 1866 u. A. Paul Heyse's Schauspiel „Hans Lange" mit großem Beifalle zur Aufführung. Mit kecker Hand hatte hier der Dichter, der sonst in der Wahl der Stoffe wie in der Formengebung eine gewisse aristokratische Haltung beobachtete, nach einem volksthümlichen Stoffe gegriffen und überraschend genug war es ihm gelungen, den Stoff auch in derber Volksthümlichkeit und trefflicher Charakteristik für die Bühne zu gestalten. Wenn ich mich nicht täusche, war „Hans Lange" das erste dramatische Erzeugniß, das von Paul Heyse über die Bretter ging.

Freundliche Aufnahme fand sodann auch ein Erstlingswerk von Winterfeld und Wolzogen: das fünfactige Trauerspiel „Blanche". Das Stück speculirte auf keine Tagesinteressen, sondern hatte seinen Schwerpunkt in dem Seelenkampfe einer edlen Frau (Blanche, die Gemahlin des Prinzen von Cleve), die an dem depravirten Hofe Heinrichs II. von Frankreich, wo die berüchtigte königliche Maitresse „Diana von Poitiers" das Regiment führte, als ein leuchtendes Beispiel von Tugend und Entsagung hervorragte.

Als voller Gegensatz zu der tugendhaften „Blanche" erschien vor Ablauf des Jahres noch eine Offenbach'sche Novität: „Die schöne Helena", oder: „Die brandige Ehe", wie ich mir den Titel zu ergänzen erlaubte. Der Erfolg blieb in Folge der zahmen Aufführung hinter den gehofften Erwartungen zurück und stellte sich erst später ein, als sich die muthigeren Helenen einfanden.

Ein um dieselbe Zeit zum ersten Male gegebene Posse „Humor verloren, Alles verloren" nach einem alten Stoffe bearbeitet von Jacobsohn, führe ich nur der Curiosität halber an, weil dieser alte Stoff einem Trauerspiel entlehnt war, und zwar einem alten Stücke Holtei's, „Ein Trauerspiel in Berlin", das seiner Zeit am Königstädtischen Theater in Berlin mit großem Erfolge gegeben wurde. Besagtes Trauerspiel hatte übrigens das seltsame Geschick, bereits zum zweiten Mal zur

Posse verarbeitet zu werden; das erste Mal geschah es durch Nestroy in der „Verhängnißvollen Faschingsnacht".

Inzwischen war nach Beendigung des Krieges der Neubau des abgebrannten Theaters kräftig in Angriff genommen worden, so daß im December das Fest des „Kranzaufsetzens" gefeiert werden konnte. Das verhängnißvolle Jahr 1866 schloß für die Theaterfreunde somit unter der frohen Aussicht, im neuen Jahre auch in ein neues Haus einziehen zu können.

Dreiunddreißigstes Kapitel.

„Die Afrikanerin." Caroline Bettelheim. Direction Lobe. „Durch's Ohr." „Böse Zungen." „Mignon."

Das Unglaubliche, hier ward es gethan!

Hier, in den engen und beschränkten Räumen einer Nothbühne erfolgte Anfangs Februar 1867 die erste Aufführung von Meyerbeer's „Afrikanerin", eines Werkes, dessen Wirksamkeit auf kolossale Dimensionen berechnet ist. Es war ein verwegenes Unternehmen, aber dem Kühnen ist das Glück ja hold, und die Aufführung der „Afrikanerin" gestaltete sich zu einem Ereigniß, das in der flüchtigen Existenz des Interimstheaters einen Gedenktag von dauernder Erinnerung hinterlassen hat. Ja selbst noch jetzt, nach so vielen Jahren, wo in den Räumen des Liebich'schen Locals wie ehedem geschmaust, getanzt und concertirt wird, und man von dem Interim nur noch als einem längst überstandenen Olim spricht, erinnert man sich mit Vergnügen jener ersten Aufführung der „Afrikanerin" als einer der vorzüglichsten, die wir hier in Breslau überhaupt erlebt haben.

Bezüglich der decorativen Pracht und der Masseneffecte, die das Werk beansprucht, mußte man sich allerdings den obwaltenden beschränkten Verhältnissen anbequemen. Um so bedeutsamer trat der rein künstlerische Erfolg in den Vordergrund. Aglaja Orgéni

als „Selica" und Adolf Robinson als „Nelusco" waren unübertrefflich. Die Erstere leistete um so Bewunderungswürdigeres, als ihrer Stimme eigentlich die Wucht für den pathetischen Ausdruck abging. Aber es bewährte sich hierbei das Wort des Dichters: „Es ist der Geist, der sich den Körper baut." Robinson seinerseits dagegen war in Hinsicht auf Stimme und Temperament für den „Nelusco" wie geschaffen, und so viele Künstler ich seitdem auch in dieser Rolle gesehen, erreicht fand ich ihn nur von Wenigen, übertroffen von Niemandem.

In demselben Monat Februar wurde den Breslauern der große Genuß zu Theil, die berühmte Pauline Viardot-Garcia zu hören — allerdings nur im Concertsaal, wo sie unter Mitwirkung der Orgéni den Orpheus von Gluck sang. Die Wirkung war eine so hinreißende, daß man den Erfolg als den großartigsten Triumph der Kunst über die Natur bezeichnen konnte, da hier kein sinnlicher Reiz auf das Auditorium einwirkte, sondern ausschließlich die Macht eines Vortrages, von dem Berlioz mit Recht sagte, es wohne ihm ein unfehlbar zündendes Feuer der Begeisterung inne.

Im März erschien als Gast auf den Brettern des Interimstheaters Theodor Lobe (vom kaiserlichen Theater in Petersburg). Dieses scheinbar flüchtige Gastspiel sollte bald von schwerwiegender Bedeutung für die fernere Entwickelung des Breslauer Stadttheaters werden.

Theodor Lobe, gegenwärtig ein gefeierter Meister im großen Characterfache, bewegte sich damals ausschließlich auf dem Gebiete des heiteren Genres und erwarb sich durch sein treffliches Spiel bald die allgemeine Gunst des Publikums. Um dieselbe Zeit war die Verpachtung des neu erbauten Theaters ausgeschrieben, und das Vertrauen auf Lobe's Persönlichkeit war in der kurzen Zeit seiner Anwesenheit dermaßen erstarkt, daß ihm unter allen Pachtlustigen der Vorzug gegeben wurde. Die Wahl des neuen Directors fand allgemeine Zustimmung, und erwartungsvoll sah man dem Herbst entgegen, zu welcher

Zeit das neue Theater unter Theodor Lobe eröffnet werden sollte.

Dem Interimstheater waren im April noch einige glanzvolle Tage beschieden. Caroline Bettelheim von der Wiener Hofoper feierte in einem kurzen Gastspiel großartige Triumphe. Sie besaß ein wunderbares Organ, das sich wie ein breiter Strom voll quellenden Wohllautes und blühender Frische ergoß. Mit dem machtvollen Alt verband die Stimme noch die helle Klarheit des Soprans, und in ihrem Vortrage wirkte die Wiener Sängerin eben so hinreißend durch das Feuer der Leidenschaft wie durch den bestrickenden Zauber süßer Innigkeit. Ihre „Selica", „Azucena", „Rosine" waren von überwältigender Wirkung und fanden enthusiastische Aufnahme. — Die hochbegabte Künstlerin zog sich in der Blüthe ihres Wirkens von der Bühne zurück, um in den Ehestand zu treten, und nur von Zeit zu Zeit liest man noch in Wiener Blättern, daß die kaiserliche Kammersängerin, Frau Gompertz-Bettelheim in einem Wohlthätigkeits-Concert zur großen Freude des Auditoriums mitgewirkt habe.

Neben der Wiener Sängerin gastirte auch noch eine Wiener Schauspielerin vom Hofburgtheater: Louisabeth Röckel (später Frau Matthes-Röckel), eine durch reiche Naturgaben, wie durch edle und geistvolle Darstellung ausgezeichnete Künstlerin. Ihr vorzugsweise war der Erfolg von Halm's äußerst gewagtem Stücke „Wildfeuer" zu verdanken.

Je gewagter die Voraussetzung dieses Stückes — bekanntlich die, daß ein Mädchen bis zum sechzehnten Lebensjahre ohne das Bewußtsein ihres Geschlechtes aufgewachsen ist — um so mehr war die dichterische Kraft zu bewundern, die ein derart problematisches und delikates Thema so reizvoll zu gestalten vermochte. Nur eine dichterische Seele von der Tiefe, Innigkeit und Zartheit Fr. Halm's konnte auf diesem gefahrvollen Pfade zu einem schönen Ziele gelangen und was man immer gegen die Gesammtidee des Stückes einwenden mag, die hohen

poetischen Schönheiten desselben wird Niemand zu bestreiten vermögen.

Mit der Vorstellung von Rossini's „Barbier", worin die Bettelheim die Rosine und Robinson den Figaro sangen, wurden am 30. April 1867 die Pforten des Interimstheaters für immer geschlossen.

Das Noththeater war beseitigt. Ob aber auch die Noth?

* * *

Am 1. October 1867 erfolgte die Eröffnung des neuen Theaters unter dem neuen Director mit einem fast vollständig neuen Personal. Die ersten Vorstellungen brachten „Faust" und „Minna v. Barnhelm", und sie gaben hinlängliches Zeugniß von dem künstlerischen Geist und der energischen Kraft der Direction. Nach langer Zeit konnte man sich endlich einmal wieder eines Schauspieles erfreuen, das auf einem sicheren und gut geschulten Ensemble ruhte. Ohne über Einzelkräfte von hervorragender Bedeutung zu verfügen, gelang es dem thatkräftigen und vom reinsten Kunsteifer erfüllten Director, ganz mustergiltige Vorstellungen zu Stande zu bringen und so das fast gänzlich erloschene Interesse für das Schauspiel im Publikum wieder wach zu rufen. Einen großen Kassenerfolg konnte er in den ersten Monaten indeß nur mit dem Lustspiel „Aschenbrödel" von Benedix erzielen. Gottschall's Tragödie „Katharina Howard", eine, von echt dramatischem Geist belebte Schöpfung, worin sich die tragische Liebhaberin Hedwig Werner, und der Heldenliebhaber Stanislaus Lesser bedeutsam hervorthaten, mußte sich an einem ehrenvollen künstlerischen Erfolge genügen lassen.

Wenig glücklich gestalteten sich die Verhältnisse der Oper. Es fehlte ihr die rechte Primadonna, und die ersten Monate verstrichen unter verunglückten Experimenten zur Besetzung des hochwichtigen Faches. Lorenz Riese, gegenwärtig erster Heldentenor am Hoftheater zu Dresden, gefiel sehr. Allein an dem Mangel einer ersten dramatischen Sängerin, wie auch eines befriedigenden ersten Baritons scheiterten alle Bemühungen der

Direction, die Oper in Aufnahme zu bringen. Der Baritonist Gura, gegenwärtig zu den hervorragendsten Künstlern der deutschen Bühne zählend, befand sich damals als Mitglied des Breslauer Theaters noch im Stadium der Anfängerschaft.

So ging das Jahr 1867 gerade nicht unter glückverheißendem Sterne zu Ende. Aber Theodor Lobe war nicht der Mann, sich so schnell entmuthigen zu lassen. Er ergänzte mit dem neuen Jahre das Personal durch eine treffliche Schauspielerin im Fache der Anstandsdamen, Fräulein Helene Widmann, und einen wirkungsvollen Komiker, Ferdinand Dessoir (Sohn von Ludwig Dessoir), in Folge dessen das Repertoire namentlich durch Heranziehung des heitern Genres an erfrischender Mannigfaltigkeit gewann. Das Schauspiel stand denn auch wiederum im Vordergrunde des Interesses und hatte manchen glänzenden Erfolg zu verzeichnen, wie mit Wilh. Jordan's poetischem Lustspiel „Durch's Ohr" und Laube's Schauspiel „Böse Zungen".

Der etwas seltsame Titel „Durch's Ohr" erklärte sich gleich in der ersten Scene, wo sich auf einem Maskenballe zwei Paare in einander verlieben. „Durch's Ohr", d. h. durch den bloßen Reiz der Sprache und ohne sich von Angesicht zu Angesicht gesehen zu haben.

Das Motiv war einem Spruche Calderon's entlehnt: „Mehr macht verliebt das Hören", und wer, wie unser Dichter, einen so bestrickenden Zauber durch die Gewalt der Sprache auszuüben und den poetischen Ausdruck mit so vollendeter Meisterschaft zu beherrschen versteht, der mochte sich wohl berechtigt fühlen, den Ausspruch des spanischen Dichters durch lebendige Gestalten zu bewahrheiten. Die Aufführung des wahrhaft poetischen Lustspiels versetzte die Zuhörerschaft in gespannteste Theilnahme, trotz der Einfachheit der Verwicklung und trotzdem nicht mehr als vier Personen auf der Scene erscheinen, die sich übrigens in gereimten Versen unterhalten. Wenn irgendwo dürfte man wohl hier von einem Siege der reinen Poesie sprechen; denn das Lustspiel ging in keinem Punkte auf die übliche theatralische Spannung aus, sondern schöpfte seine Wirk-

samkeit lediglich aus dem tiefen Born eines sinnigen und poetischen Gemüthes, dem auch die Quellen liebenswürdigen Humors und anmuthsvoller Laune zuströmen.

Ganz im Gegensatz hierzu war der poetische Werth von „Böse Zungen" nicht allzuhoch anzuschlagen. Dazu war das Stück mit zuviel Galle geschrieben. Keck und resolut hatte der Autor ein Stück Tagesgeschichte, ein allgemein gekanntes und benanntes Ereigniß, das tragische Ende eines hervorragenden Ministers in Wien (Bruck) zum Gegenstande eines Dramas herausgegriffen, um ein Strafgericht über die veralteten Zustände eines Staates zu halten, in welchem kein persönliches Recht vor den Geierfängen der Polizeispionage gesichert ist. Dieses verderbliche System wurde geradezu mit Keulen todtgeschlagen. Der Verfasser begnügte sich nicht, das verderbliche Regierungssystem mit der Geißel der Laune und des Humors zu züchtigen, was unserer Meinung nach künstlerischer gewesen wäre. Die technische Behandlung des Stoffes aber gab glänzendes Zeugniß von der Meisterschaft des Dramatikers. Eine vortreffliche Exposition, die den Zuschauer gleich in medias res führt, ein festes Gefüge der Scenen und Acte, eine gesteigerte Spannung, ein mannigfacher Wechsel der Stimmungen und frische Derbheit der Situationen gaben diesen „Bösen Zungen" den Werth eines praktischen Bühnenstückes, das bei einigermaßen genügender Darstellung seine Wirkung nicht verfehlen konnte.

Mit dem Beginn des Frühjahres begann auch ein regeres Leben auf dem Gebiete der Oper. Die Lücken des Personals mußten ausgefüllt werden, und die Gastspiele auf Engagement waren durch mehrere Monate an der Tagesordnung. Das Resultat war die Acquisition einer anmuthigen Coloratursängerin, der Frau Dumont-Suvanny, sowie eines ausgezeichneten Bassisten, Dalle-Aste, dessen Stimme zwar bereits ohne sonderlichen Metallgehalt war, der aber durch Noblesse des Vortrages, wie durch Feinheit der Charakteristik echt künstlerisch zu wirken verstand, und endlich der so lange entbehrten Primadonna in der Person des Fräulein v. Carina. In der langen Reihe der

Sängerinnen, die sich in dem neuen Theater um den Thron der Primadonna bewarben, war diese die erste, die sich als vollberechtigt für diesen Platz zu legitimiren im Stande war. Sie verfügte über eine große Stimme, war in italienischer Schule gebildet und besaß ein nicht unbedeutendes dramatisches Talent, so daß sie mit Rollen wie „Donna Anna", „Norma", „Recha" glänzende Erfolge erzielte. Eines nur war dieser reich begabten Sängerin versagt: die Grazie, und ihre Leistungen wirkten mehr durch das Heroisch-Dramatische, als durch das Anmuthig-Weibliche.

Zu einem kurzen Gastspiel fand sich im Hochsommer nächst Aglaja Orgéni der berühmte spanische Tenorist Emanuel Carrion ein. Er gehörte zu der aristokratischen Sängerfamilie, deren Mitglieder sich des beneidenswerthen Looses zu erfreuen haben, daß ihnen die Zeit nichts von ihrem Adel rauben kann. So viel die Stimme auch an ihrem einstigen Glanze eingebüßt hatte, der Adel und die Meisterschaft des Vortrages übten nach wie vor einen bezaubernden Reiz auf die Zuhörer aus, deren sich aber nur ein bescheidenes Häuflein einfand. Gegen den Sonnengott erwiesen sich die angestrengtesten Bemühungen der Direction als ohnmächtig.

Aber auch die Wintersaison schien keinen recht günstigen Verlauf nehmen zu wollen. Die im Dezember zur ersten Aufführung gelangte „Mignon" von Ambroise Thomas verschwand beinahe schneller von der Bühne als es Zeit gekostet hatte, sie einzustudiren.

„Lasset alle Erinnerung draußen, die ihr hier eintretet!" Diese Aufforderung müßte an die Spitze des Theaterzettels zu dieser Oper „Mignon" gesetzt werden. Mignon! ein Name so voll poetischen Klanges, daß er selbst denjenigen, der niemals einen Blick in Goethes „Wilhelm Meister" geworfen, mit einem gewissen dichterischen Zauber berührt. Und wenn wir auf dem Zettel ferner den Namen: „Philine", „Wilhelm Meister", „Lotharío" begegnen, wie traulich anmuthend und anheimelnd berühren sie uns nicht, süße Erinnerungen erweckend an jenes Werk, dessen Vollendung erlebt zu haben selbst Schiller zu dem schönsten Glück seines Daseins zählte.

Aber lasset alle diese Erinnerungen draußen! Die französischen Librettisten hatten dem Goethe'schen Romane die Namen und einzelne Vorgänge entlehnt, von der dichterischen Gestaltung sich aber in richtiger Erkenntniß vollkommen fern gehalten. Und weil dem so ist, weil hier nur ein kaum äußerliches Anlehnen an unsern Dichterfürsten stattfindet, vermag ich auch nicht, die mancherseits geäußerte ästhetische Entrüstung über die Herabwürdigung Goethe's zu theilen. „Wenn die Könige bauen, haben die Kärrner zu thun".

Schade nur, daß das Talent eines gewandten Kärrners damals die Herren Carré und Barbier im Stich gelassen hatte, denn ihr Textbuch war bei aller Geschicklichkeit in der Mache entschieden langweilig. Die Librettisten schrieben freilich für ein französisches Publikum, das vielleicht Geschmack daran fand, an diesem Textbuche Goethestudien zu machen. Für uns aber, die wir uns während der Vorstellung anstrengen müssen, uns aller Erinnerungen an Goethe zu entschlagen, für uns war das Libretto von einer ermüdenden Langweiligkeit. Der erste Act nimmt zwar einen recht frischen Anlauf zu einem munteren und heiteren Gemälde, aber vom zweiten Act an ist trostlose Monotonie vorherrschend.

Ein gleiches mußte von der Musik gelten. Thomas hatte sein Werk für die Opéra comique geschrieben, und die Behandlung der Singstimmen wie des instrumentalen Theils verrieth den gewandten und geistreichen Musiker, der in den Traditionen der leichten französischen Nationaloper wohl bewandert ist. Aber zu den Partituren eines Boildieu und Auber verhielt sich die Oper wie ein Buntdruck zu einem Oelgemälde. Sein Bestes bot der Componist in dem ersten Act, durch den ein Zug munterer Fröhlichkeit geht. Mignon's Romanze: „Kennst Du das Land" ist nicht ohne Wärme der Empfindung, Eröffnungschor, Zigeunermarsch und Tanz von gefälligem und lebendigem Ausdruck. Vom zweiten Act jedoch machte sich die Stagnation in der Erfindung in der empfindlichsten Weise bemerkbar. Das Charakteristische verschwindet fast vollständig, von einer Einheit

des Stiles ist keine Rede mehr. „Mignon singt eine „Styrienne", Philine eine „Polaca", Wilhelm wird sentimental in italienischer Manier, alles bunt durcheinander, flach und seicht, nirgends ergreifend, nirgends unterhaltend. Das Ganze schleppt sich mühsam zu Ende, aber zu welchem?

Der ursprüngliche Schluß, das „dénouement français", der mit der Heirath Wilhelms und Mignons endet, ist jedenfalls ganz sachgemäß, weil er einzig und allein zu dem Inhalt der Oper paßt, und die Wiener Direction verfuhr eben so einsichtsvoll als correct, diesen französischen Schluß beizubehalten. Denn was bedeutet das in Breslau zur Aufführung gelangte nachcomponirte „dénouement allemand", zu dem sich der Componist mit Rücksicht auf das deutsche Gefühl verpflichtet glaubte? Nichts als ein vollständiges Verkennen des deutschen Gefühls, das sich entschieden dagegen sträubt, wenn Thomas mit dem willkürlich angeordneten Tode Mignons offenbar den Anspruch erhebt, seine Mignon mit der Goethe'schen zu identificiren. Warum soll die „steyrische" Mignon, „die Jodlerin" nicht eine glückliche Heirath machen? Der tragische Schluß war geradezu widersinnig.

Das Publikum verließ denn auch das Theater „kühl bis ans Herz hinan," und wenn man allenfalls von einem succès d'estime der „Mignon" an der Breslauer Oper reden will, so war derselbe vorzugsweise der vortrefflichen Aufführung zu verdanken. „Mignon" hat sich denn auch längere Zeit auf keiner Bühne zu erhalten vermocht.

Vierunddreißigstes Kapitel.

Ein weiblicher Hamlet. Désirée Artôt. Theodor Lobe als Director und Darsteller. „Ziethen'sche Husaren."

Es war ein schwerer „Kampf um's Dasein", den die Direction Theodor Lobe zu führen hatte, um so schwerer, als die

Ehrenhaftigkeit und künstlerische Gewissenhaftigkeit des Mannes ihn von jedem Humbug, von jedem Unternehmen fern hielten, das die Würde des Kunstinstituts zu schädigen geeignet war. Und daß Theodor Lobe dieser Würde während der ganzen Dauer seiner Theaterleitung nichts vergeben und das künstlerische Ansehen des Instituts treu und ehrlich gewahrt hat, das wird ihm in der Geschichte des Breslauer Stadttheaters unvergessen bleiben.

Der mühevolle Kampf setzte sich auch im Jahre 1869 fort. Im Januar kam ein damals vielgenanntes Wiener Preislustspiel „Schach dem König" zur Aufführung, ohne den gehegten Erwartungen zu entsprechen. Der Verfasser, ein bisher gänzlich unbekannt gewesener baierischer Assessor, Namens A. H. Schaufert, bekundete in dem derben Humor, womit er sein Thema behandelte, allerdings ein recht frisches Talent. Das von der Wiener Jury gekrönte Werk war jedoch ohne jede hervorragende Bedeutung und konnte neben den Lustspielen eines Freytag, Gutzkow, Laube, Bauernfeld auch nicht annähernd in Betracht gezogen werden. „Schach dem König" hatte den Preis zugesprochen erhalten als das relativ beste Concurrenzstück, was eben so viel heißt, als dem am wenigsten schlechten. Unter den Blinden ist der einäugige König — eine Erfahrung, die sich bei Preisausschreibungen nur gar zu häufig wiederholt. — —

„Da die ästhetischen Gesetze, welche die gestrengen Herren der Schöpfung creirten, nichts dabei finden, wenn die Weiber grüne Jungen und Flegel zum Besten geben, warum verdammt man dann das andere, wenn dies so täuschend, so künstlich maßvoll ist, daß man das Weib darüber vergißt?" Dieses leidenschaftliche Raisonnement einer geistreichen Freundin hatte ich dem Auftreten der bereits früher erwähnten Felicitas v. Vestvali als Hamlet zu verdanken. Diesem Hamlet ging namentlich von Hamburg aus viel Geräusch voran. Dort hatte sich der alte Marr für das Mannweib begeistert, und man mußte ihr auch zugestehen, daß sie die schwierige Aufgabe mit einer gewissen Genialität zu lösen verstand. Die Darstellung verrieth gründ-

liches Studium, gediegene Auffassung und hervorragendes schauspielerisches Talent. Allein das Alles vermochte den Zuschauer doch nicht über das Bewußtsein hinwegzubringen, ein Weib in Männerkleidern vor sich zu haben, ein Hinderniß, das doch unzweifelhaft mehr als jedes andere dem Vorhaben des Schauspiels entgegensteht, „der Natur gleichsam einen Spiegel vorzuhalten." Warnt doch Hamlet selbst die Schauspieler: „niemals die Bescheidenheit der Natur zu überschreiten." Kann diese Bescheidenheit aber rücksichtsloser überschritten werden, als wenn das Weib für einen Mann gelten will?! — —

Die ästhetischen Gesetze finden allerdings nichts dabei, wenn Weiber auf der Bühne „grüne Jungen oder Flegel" zum Besten geben. Sehr natürlich, weil eben nichts dabei zu finden ist, weil es in der Sache vollkommen gleich bleibt, wer den „grünen Jungen" zur Anschauung bringt, und derselbe in der Gestalt eines anmuthigen Weibes immerhin mehr Wohlgefallen erregt. Wir erheben in einem solchen Falle gar keinen Anspruch auf Täuschung, und sehen in dem grünen Jungen recht gern das Weib. Bei einer tief ernsten Dichtung aber, die unser innerstes Seelenleben in Bewegung setzt, können wir den Zwang, der hier der Einbildungskraft des Zuschauers zugemuthet wird, niemals gutheißen. Und wäre die Darstellung der Vestvali noch zehnmal gelungener gewesen, als sie es war, sie bliebe immerhin eine Abnormität. — —

Hohes poetisches Interesse erregte die Aufführung einer Novität von sehr altem Datum: „Sakuntala", dramatisches Gedicht von Kalidasa. Die großen Vorzüge dieses indischen Meisterwerkes liegen in seiner zauberhaften Lyrik. Sakuntala ist ein Hohelied der Liebe, ein Gedicht, worin alle Liebespein und alle Liebeswonne, alle Gewalt der Sinnlichkeit und alle Macht lyrischer Innigkeit in reinster Verklärung zum Ausdruck gelangen. Von einer dramatischen Entwickelung im modernen Sinne ist in diesem alten indischen Drama kaum eine Spur, und dasselbe für die moderne Bühne einzurichten, war eine überaus schwierige Aufgabe, die aber von Alfred v. Wolzogen meisterhaft gelöst ward. Der

Zauber der hohen und edlen Poesie des Stückes machte auf die Zuhörerschaft einen tiefen und nachhaltigen Eindruck.

In der Oper folgte Gastspiel auf Gastspiel. Der alte Tichatschek, der sich mit den Resten der einstmaligen glanzvollen Stimme noch immer als Meister des dramatischen Gesanges erwies, wurde von dem jungen Franz Nachbaur abgelöst, der von der Natur das seltene Geschenk einer reinen und unverfälschten Tenorstimme erhalten hatte. Das Organ war von einem bestrickend süßen Wohllaut, und der Vortrag zeugte von Geschmack und Maßgefühl. Nachbaur wirkte weder durch besondere Größe der Stimme, noch durch hervorragende Dramatik, aber er fesselte durch die blühende Frische des Organs und die ausdrucksvolle, von keinerlei Gewaltsamkeit verunzierte Wiedergabe lyrischer Empfindungen und Stimmungen. Sein Gastspiel war trotz erhöhter Eintrittspreise von großem Erfolge begleitet.

Mit Nachbaur gleichzeitig gastirte Fräulein Elise Deichmann, Tochter des Directors des Berliner Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters. Die noch ganz jugendliche Sängerin war im Besitz eines hohen Soprans von ungewöhnlicher Ausgiebigkeit, so daß sie die beiden Arien der „Königin der Nacht" (Zauberflöte) in der Originaltonart mit großer Bravour ausführen konnte. Elise Deichmann trat in den Verband des Stadttheaters.

Nebenher wurde auch der Versuch mit einer neuen deutschen Oper von einem bisher unbekannten Componisten gemacht: „Ruy Blas," Text von Heigel, Musik von Max Zenger, Kapellmeister in Regensburg. Die Wahl des Sujets war keine glückliche. Es war nach Victor Hugo's bekanntem Drama bearbeitet, einem absurden Stück, worin die Liebe zwischen einem Lakaien und der Königin von Spanien geschildert wird. Die musikalische Composition konnte nur als Versuch eines talentvollen Autors betrachtet werden. Max Zenger verstand sich auf eine gewählte Tonsprache, aber für die Darstellung großer Leidenschaften fehlte es ihr an Kraft und Tiefe. Die vorzügliche Ausführung der Hauptrollen durch Fräulein v. Carina, Frau Dumont-

Suvanny und die Herren Gura und Rieſe verſchaffte der Novität eine ehrenvolle Aufnahme, ohne ihr jedoch eine dauernde Stätte im Repertoire erringen zu können.

Das epochemachende Ereigniß des Frühjahrs 1869 aber war das Erſcheinen der viel bewunderten und hochgefeierten Sangeskönigin Déſirée Artôt.

Déſirée Artôt ſtand damals auf der Höhe ihres Ruhms. Seit dem Jahre 1861, wo ſie zu einem flüchtigen Gaſtſpiele auf der Breslauer Bühne erſchienen war, hatte ſie einen Weltruf erlangt, und was ſie jetzt im April 1869 bot, zeigte ſie in der That als ein Kunſtgeſtirn, desgleichen am theatraliſchen Himmel nur äußerſt ſelten aufzugehen pflegt. Auf keine Zweite wie Déſirée Artôt fand ich die Schilderung ſo voll und ganz zutreffend, womit C. v. Holtei die einſt vergötterte Henriette Sontag charakteriſirte, indem er von ihr ſchrieb: „Gewaltigere Stimmen hat man gehört, kunſtfertigere Kehlfarereien hatten manche Vorgängerinnen zum Beſten gegeben; größere dramatiſche Künſtlerinnen hatten erſchüttert und gerührt; ſchönere Frauen und Mädchen hatten ihre perſönlichen Reize mit den Reizen ihres Geſanges zugleich entfaltet. Aber dies Alles und noch mehr willig zugeſtanden, wo und wann war ein weibliches Weſen erſchienen, welches ſolchen Wohllaut und Umfang der Stimme, ſolche Reinheit des Tones, ſolch' vollendete Schule, ſolche draſtiſche Darſtellungsgabe, ſolche Anmuth der Erſcheinung in ihrer Perſon vereinigte? — und ſo harmoniſch vereinigte, daß nicht eine dieſer edlen Eigenſchaften die übrigen zurückdrängte, daß alle ein Ganzes wurden, ein Zuſammengehöriges?" — —

Nun, in Déſirée Artôt war ein ſolches Weſen wieder erſchienen. Sie entzückte durch die harmoniſche Vereinigung der wunderbarſten Gaben, ohne daß eine die andere in den Hintergrund drängte. Sie befand ſich auf jenem Höhepunkte, wo Kunſt und Natur zur vollendeten Einheit verſchmolzen ſind. Die einfache Wahrheit und reizende Unmittelbarkeit ihres Vortrages machten den Eindruck, als wäre der Geſang ganz und gar ihre natürliche Sprache. In dieſer künſtleriſchen Behandlung des

gesanglichen Ausdrucks erinnerte sie an die Meisterschaft Roger's, von dem es in seiner Blüthezeit hieß: er singe so vollendet, daß er den Sänger fast vergessen macht.

So auch bei Désirée Artôt. Eine seltene Meisterin auf dem Gebiete des Bravourgesanges, wo sie mit staunenerregender Freiheit und Leichtigkeit schaltete und waltete, behandelte sie die Coloratur doch niemals als willkürliche Beigabe, sondern stets als charakteristisches Motiv, als eine Nothwendigkeit in der Gliederung der Totalität. Die Gesangsverzierungen glänzten in ihrem Vortrage wie funkelnde Geschmeide, aber sie gaben sich doch stets nur als Schmuck, niemals als Kern der Rolle. Dieser Vortrag hatte nichts von jener zudringlichen Bravour, die den Effect herausfordert, sondern wahrte stets und überall die keusche Zurückhaltung einer wahrhaft edlen Natur. Er wahrte vor Allem die ungetrübte Schönheit des Gesanges, jene classische Schönheit, die es im edlen Selbstbewußtsein verschmäht, durch raffinirte Effecte glänzen zu wollen, und die anspruchslos, keusch und bescheiden, wie sie ist, uns mit jenem Wohlgefühl beseelt, das wir nur vor harmonischen, in sich vollständig abgeschlossenen Kunsterscheinungen empfinden.

Dabei war Désirée Artôt wie keine Zweite internationale Sängerin, international in dem Sinne, als sie alle Vorzüge der italienischen, wie der französischen und deutschen Eigenart in sich vereinigte. In der Technik bekundete sie die Meisterschaft der italienischen Schule, im Vortrage die fein pointirte und graziöse Individualisirung der französischen Manier, und in Auffassung und Ausdruck die reiche Tiefe deutschen Gemüths. Dabei beherrschte sie auch das deutsche Idiom mit solcher Sicherheit, daß man in ihr kaum die Ausländerin vermuthen konnte. Als geborene Flamländerin war sie ja allerdings auch wenigstens eine Stammverwandte.

Und wie keine Zweite beherrschte sie ein Repertoire vom allerweitesten Umfange. Von Mozart bis Verdi und Gounod gab es nur wenige hervorragende Opern, in denen sich ihr Genius nicht geltend zu machen verstand, und zwar im lyrischen

und pathetischen Genre nicht weniger, als im heitern und humoristischen. Désirée Artôt gab mit gleicher Künstlerschaft die „Donna Anna", wie die „Zerline" im „Don Juan", die „Leonore", wie die „Azucena" im „Troubadour", sie sang heute die „Valentine" (Hugenotten), morgen die „Gräfin" (Figaro's Hochzeit), heute die „Rosine" (Barbier), morgen die „Regimentstochter", heute die „Angela" (der schwarze Domino), morgen die „Norina" (Don Pasquale), oder „Margarethe" (Faust), oder „Zerline" (Fra Diavolo), oder „Adalgisa" (Norma), und jede dieser Rollen kam gesanglich wie dramatisch nach ihrer charakteristischen Eigenthümlichkeit zur reinsten Gestaltung, während allen der Zauber poetischer Innerlichkeit gemein war. Désirée Artôt war neben ihrem reichen Können und Wissen mit dem göttlichen Funken poetischer Schöpfungskraft begnadet, mit einer Kunstseele, die auch dem Gewöhnlichen den Stempel höchsten Adels aufdrückte.

War? — — Da muß ich mich sofort corrigiren. Désirée Artôt ist noch zur Zeit die begnadete Künstlerin von ehedem, und ihr Gastspiel in Breslau im Frühling 1880 bewährte noch die frühere Anziehungskraft und die frühere Wirkung, obwohl sie eine Anzahl Rollen gegenwärtig aus ihrem Repertoire auszusondern sich veranlaßt sah. Seit jenem epochemachenden Gastspiel im Frühjahr 1869 ist sie übrigens fast alljährlich nach Breslau gekommen, und zwar seit 1870 in Gesellschaft ihres Gatten, des Spaniers Mariano de Padilla, der als hervorragender Künstler den vollberechtigten Antheil an den seiner Ehehälfte bewiesenen Ehren nimmt.

Im Hochsommer 1869 gastirten gemeinschaftlich die Berliner Hofopernsängerinnen Vilma v. Voggenhuber und Marianne Brandt mit großem künstlerischen, aber schwächlichem materiellen Erfolge. Der Einfluß der Hundstagshitze auf den Theaterbesuch war auch durch die vorzüglichsten Kunstleistungen nicht zu überwinden.

Dazu kam die Concurrenz des um dieselbe Zeit eröffneten neuen zweiten Theaters.

Der seit Jahren gehegte Wunsch der Breslauer Bevölkerung nach einem zweiten Theater fand endlich seine Erfüllung. In der Voraussicht, daß die Tage der privilegirten Theater gezählt waren, hatte Theodor Lobe, um das Stadttheater gegen die unzweifelhaft zu erwartende Concurrenz einer neuen Theater-Unternehmung zu sichern, schon vor Jahr und Tag die Concession zu einer derartigen Unternehmung selbst zu erlangen und dieselbe so geschickt und energisch zu fördern gewußt, daß mit dem Erscheinen der neuen Gewerbeordnung im Sommer 1869, welche die Theaterfreiheit proclamirte, das zweite Theatergebäude in der Ohlauer-Vorstadt auch bereits fix und fertig dastand. Das neue, nach dem Namen seines Begründers getaufte „Lobetheater" wurde am 1. August 1869 mit Lessing's „Minna von Barnhelm" eröffnet, und war als Filiale des Stadttheaters dem Dienste der heiteren Muse im weitesten Sinne gewidmet. Ausgeschlossen blieb die eigentliche Oper und das ernsthafte Drama, deren Pflege dem Stadttheater verblieb. Natürlich so lange, als auch die beiden Institute unter einem und demselben Regimente verblieben, was indeß nur von kurzer Dauer sein sollte.

Zweifellos hat die unbeschränkte Theaterfreiheit viele schlimme Folgen gezeitigt. Der Zustand des Privilegienwesens war aber jedenfalls unhaltbar geworden. Einmal stand dasselbe überhaupt im Widerspruch mit der ganzen Strömung der Zeit, und sodann öffnete es der Willkür Thür und Thor. Die Ertheilung einer Theater-Concession war ein souveraines Recht des Oberpräsidenten, gegen dessen Entscheid es keinerlei Recurs gab. Und wie häufig mochte es vorgekommen sein, daß dieser Beamte ohne sachliche Kenntniß lediglich nach Neigung oder Abneigung entschied! Herr v. Schleinitz z. B., der Operpräsident von Schlesien, war ein frommer Mann, der aus moralischen Gründen jeder Vermehrung von Schauspielhäusern abgeneigt war und sich deshalb auch nie entschließen konnte, die Concession für ein zweites Theater in Breslau zu ertheilen. — Das Privilegium, namentlich der Hoftheater, bezüglich der Aufführungsrechte ganzer

Kategorien von Stücken, war eine harte Schädigung des öffentlichen Interesses, wie nicht minder der dramatischen Autoren, deren Productionen vollständig werthlos wurden, sobald sie bei den privilegirten Theatern keinen Eingang fanden. Alle solche Vorrechte hemmten und beschränkten die theatralische Production in ganz ungebührlicher Weise, und ihre Beseitigung war eine Nothwendigkeit geworden. Daß man aber von dem einen Extrem in das andere verfiel und das Theater ohne Berücksichtigung seiner höheren Ziele der öffentlichen Ausbeutung preisgab und so gewissermaßen als vogelfrei erklärte, das freilich war ein arger Mißgriff, dessen schlimme Wirkungen nicht gar zu lange auf sich warten ließen.

Als Director zweier Theater mußte Lobe eifrigst auf eine angemessene Erweiterung seines Personals bedacht sein, was er auch mit redlichem Bemühen that. Die fruchtbarste That aber, die er in dieser Beziehung verrichtete, war, daß er selbst wieder als activer Schauspieler die Bretter betrat, und zwar zur allgemeinsten Ueberraschung im sogenannten großen Charakterfache. Man kannte Lobe aus der Zeit seines Gastspiels als Meister im komischen Genre. Jetzt kündigte er sich als Darsteller im großen Stile an und debütirte im Stadttheater mit keiner geringeren Rolle, als mit dem „Mephisto!"

Der Erfolg übertraf die gespanntesten Erwartungen. Es war eine Leistung, die ihrer Eigenartigkeit davon überzeugen mußte, daß man es hier mit einem Künstler von Originalität und selbständiger Schöpferkraft zu thun hat. Lobe's „Mephisto" war ein Charaktergebilde, das in seiner neuen und originellen Gestaltung die Vorgänger zu überragen schien. Es war der echte teuflische Schalk, „der reizt und wirkt und muß als Teufel schaffen." Mit dem raschen Fluß der Rede verband er einen Grundzug der Blasirtheit im Ausdruck, die etwas dämonisches an sich hatte. Gewandt, frisch und schlagfertig erschien er ganz als der Geselle, um losgebunden und frei Fausten erfahren zu lassen, was das Leben sei, während er andererseits durch die infernalischen Accente der Ironie und des

Sarkasmus ein gewisses unheimliches Grauen erregte. Die Farbenmischung war überaus fein und maßvoll behandelt, daß sich Schalk und Teufel in dem Bilde stets die Wage hielten, und daß der Darsteller, so verlockend es immerhin war, den Schalk niemals so überwiegen ließ, daß der Teufel darüber in Vergessenheit kam. Genug, es war eine Meisterleistung ersten Ranges, und das Breslauer Theater konnte sich von diesem Tage ab rühmen, im Besitze eines der vorzüglichsten Charakterdarsteller zu sein.

Der wohlthätigsten Wirkung dieses Besitzes hatte sich das Gastspiel von Pauline Ulrich zu erfreuen, das im October und November eine andauernde Anziehungskraft ausübte. Vorstellungen, in denen die gastirende Künstlerin gemeinsam mit Lobe auftrat, sahen stets ausverkaufte Häuser. Und in der That war es ein seltener Hochgenuß, „Donna Diana" mit Pauline Ulrich in der Titelrolle und Th. Lobe als „Perin" zu sehen. Der launige Uebermuth in Lobe's Vorstellung des hofmännischen Grazioso erregte ein wahrhaft urkräftiges Behagen im Zuschauer. Der feine, verschmitzte Kopf, der gewandte Gesellschafter, die humoristische Natur verleugneten sich bei diesem Perin keinen Augenblick, und die leichte und flüssige Rede wurde zuweilen durch sarkastische Accente gewürzt, die schon einigermaßen nach dem Mephistopheles schmeckten. Von gleich sensationellem Eindruck war die Vorstellung des Goethe'schen „Faust", worin Lobe wieder mit seinem originellen Mephisto brillirte, und Pauline Ulrich das „Gretchen" spielte. Sie verfügte damals noch über die Töne kindlicher Naivität wie über die des tragischen Pathos, und durch die meisterliche Vereinigung solcher gegensätzlicher Elemente gelang es der Künstlerin, ein Gretchen zu gestalten, das uns bei allem Wechsel der Stimmungen vom höchsten Jubel bis zur tiefsten Verzweiflung mit dem Ausdruck edelster Natürlichkeit fesselte. Das Gretchen von Pauline Ulrich war von keiner so blendenden Virtuosität in den Details wie das so viel gerühmte Gebilde von Marie Seebach, aber es war von einer höheren poetischen Verklärung. Es war weniger

effectvoll in der Realistik der Einzelheiten, dafür aber um so reizvoller durch das ideale Gewand, in dem sich das Gesammtgebilde präsentirte.

Nächst Pauline Ulrich gastirten vom Dresdener Hoftheater in jenen Herbstmonaten auch noch zwei hervorragende Opernkräfte: die dramatische Sängerin Frau Kainz-Prause und der Baritonist Degele. Das Künstlerpaar gewann sich schnell die Gunst des Publikums: die Erstere durch den Glanz ihrer Stimme wie die Bravour des Vortrages, der Letztere durch sein bedeutendes dramatisches Talent. Degele war ein dramatischer Sänger im besten Sinne des Wortes: seine Leistungen als „Don Juan", „Tell", „Hans Heiling" trugen den Stempel eines echt künstlerischen Geistes und erwiesen sich von durchgreifender Wirkung, obwohl der Glanz des Organs schon im Verbleichen war.

Das letzte Ereigniß der Breslauer Bühne im Jahre 1869 war die erfolgreiche Aufführung einer neuen Oper: „Zietensche Husaren", von Bernhard Scholz. Es war das Erstlingswerk des seitdem zur Berühmtheit gelangten Componisten, der selbst in Breslau ein Fremder, hier das erste Verdict über seine Schöpfung vernehmen wollte, und mochte es unter diesen Umständen immerhin als ein gewagtes Unternehmen der Direction erscheinen, die Novität in's Leben einzuführen. Indeß, das Unternehmen gelang über alles Erwarten, und die „Zietenschen Husaren" konnten wie ihre geschichtlichen Vorbilder den Sieg auf ihre Fahne schreiben. Der wesentlichste Vorzug des Textes (von Th. Rehbaum) war der historische Hintergrund, auf dem sich Charaktere und Situationen scharf abhoben. Der vaterländische Stoff berührte sympathisch, nur gebrach es der Handlung an dem rechten dramatischen Zug, während die Tonsprache des Componisten Etwas von der Frische einer sprudelnden Quelle an sich hatte: dabei edel und maßvoll in der Lyrik und von glücklicher Inspiration in dem Ausdruck volksthümlicher Weisen. Als Vorbild hatte Bernh. Scholz kein Geringerer als C. M. v. Weber vorgeschwebt, und einzelne Scenen erinnerten

lebhaft an Agathe und Aennchen im „Freischütz". Aber die Romantik des Waldes war hier in ein munteres Lagerleben umgewandelt und statt des Waldesduftes roch es gewissermaßen nach Pulver. Im Ganzen mochte man diese vaterländische Oper als ein musikalisches Seitenstück zu Holtei's „Leonore" aufnehmen, und das Werk durfte sicher eine werthvolle Bereicherung des Opernrepertoires genannt werden.

Der anwesende Componist fand übrigens auch persönlich so lebhafte und allgemeine Sympathien in den musikalischen und gesellschaftlichen Kreisen, daß ihn das große Orchester-Vereins-Institut nach dem Abgange von Dr. Damrosch (1871) zum Dirigenten erkor, als welcher er bis zur Stunde eine reiche künstlerische, allgemein anerkannte Thätigkeit entwickelt.

Mit der Vorführung der „Zietenschen Husaren" beschloß das Breslauer Stadttheater die ihm so verhängnißvollen Sechziger Jahre. Das neue Jahrzehnt sollte nicht weniger Trübsal und Bedrängniß bringen.

Fünfunddreißigstes Kapitel.

Clara Ziegler. Marie Wilt. Ein neues „Theilungsspiel". Drei Theaterinstitute.

Stadttheater und Lobetheater besaßen kein gesondertes Personal. Es war eine Theatergesellschaft, deren Vorstellungen in zwei verschiedenen Räumlichkeiten stattfanden. Das führte zu einer gehetzten Thätigkeit, von nachtheiligstem Einfluß auf den künstlerischen Charakter der Vorstellungen. Die fortwährende Zersplitterung der Kräfte hemmte im Verein mit der erschreckenden Theilnahmlosigkeit des Publikums alles Gedeihen. So zogen sich die ersten Monate des Jahres 1870

schwer und mühselig dahin, bis Anfangs April ein erneuertes Gastspiel von Pauline Ulrich mit ihrem damaligen Dresdener Collegen Franz Jauner ein lebhafteres Interesse wach rief, das sich zur enthusiastischen Begeisterung steigerte, als Ende April Clara Ziegler zum ersten Mal in Breslau erschien.

Sie war hier vor einer Reihe von Jahren als unbefähigte Anfängerin von der Probe fortgeschickt worden und jetzt kam sie mit dem Ruf der ersten deutschen Tragödin, deren Namen neben einer Sophie Schröder, einer Auguste Crelinger, einer Julie Rettich genannt wurde. Nun, nach Seiten der Naturbegabung war sie in der That zur tragischen Heldin geboren. Die Gestalt von heroischer Majestät, Bewegung und Haltung von edelster Plastik, der Gesichtsausdruck voll lebendiger Beredtsamkeit, das Auge feurig und glänzend und vor Allem ein Organ, das an Kraft, Fülle und Wohllaut geradezu einzig war — ein Ensemble von Vorzügen, die blendend und berauschend wirken mußten. Nach Seiten der künstlerischen Charaktergestaltung machte sich in einzelnen Rollen allerdings ein Naturalismus fühlbar, der mehr dem äußerlichen Effect, als der Idealität huldigte. An mancher Stelle empfand man den Mangel geistiger Vertiefung, und häufig sogar vermißte man die Correctheit der Sprache. Aber Alles dies verschwand wie leichter Schatten gegenüber der überwältigenden Macht, die aus ihren Gebilden wie eine Elementargewalt auf den Zuhörer eindrang. Die Medea von Clara Ziegler hat nicht ohne Grund einen Weltruf erlangt, und gewiß, wer sie in dieser Rolle gesehen, hat etwas Unvergeßliches gesehen. Noch heute, nach so vielen Jahren, ist mir der Zauberbann lebendig, den diese Medea ausübte. Es war die zu Fleisch und Blut gewordene Mythe von der Zauberin auf Kolchis. Und nicht blos die dämonische Medea der Sage, sondern auch die poetisch verklärte Grillparzers, kam zu ihrem Rechte, und trotz des mannigfachen Wechsels der Stimmungen, den die Rolle durchläuft, erhielt sich die Darstellung stets auf gleicher Höhe. Wenn diese Medea in milde

Trauer versank und demüthig um Liebe flehte, so brachen diese sanften und weichen Gefühlsbewegungen aus dem finstern Seelengrunde der Heldin wie Sonnenblicke durch düsteres Gewölk hervor, und auf ihrem Gesichte ruhte die tiefe Tragik eines antiken Götterantlitzes. Und wenn die mächtige Gestalt, von dämonischer Verzweiflung ergriffen, sich hoch emporrichtete und glühenden Auges ihrem gerechten Zorn das gewaltige Wort lieh, da erbebte das Herz wie vor der Erscheinung einer ungeheuren Naturgewalt. So hebt sich die Woge im sturmbewegten Meere, so zuckt der Blitz aus finster drohender Wolke, so rollt der Donner auf Bergeshöhen, „schrecklich und schön zugleich."

Nach solcher grandiosen Medea mußte es nicht geringes Erstaunen erregen, mit welchem Maß und welcher keuschen Zurückhaltung Clara Ziegler die Goethe'sche „Iphigenie" spielte. Scherzhafter Weise hatte ich ihr gegenüber vor dem Auftreten in dieser Rolle die Aeußerung gethan: „Da brauche ich erst nicht hinein zu gehen, Ihre Iphigenie wird doch schwerlich etwas Anderes als eine verkleidete Medea sein." — Sie lächelte und meinte: „Kommen Sie nur, manchmal treffe ich schon das Rechte." Und sie traf es als Iphigenie in der That in solchem Grade, daß ich nichts als Worte der Huldigung für die sublime Leistung hatte. Sie beherrschte vor Allem die Kraft ihres Organs mit so weiser Vorsicht, daß sie sich auch nicht ein überlautes Wort zu Schulden kommen ließ, und die goldene Rede vielmehr durchweg wie ein melodischer Strom von den Lippen floß. Hierzu gesellte sich alsdann die vollendete Plastik der Haltung, die ganze Erscheinung einem hoheitsvollen Bilde der Antike gleich, — der Eindruck war mächtig, um so mächtiger, je weniger man nach der Medea darauf vorbereitet war.

Nächst diesen beiden großartigen Leistungen ist mir noch die Judith (von Hebbel) in besonders lebendiger Erinnerung geblieben. Man kennt dieses excentrische Drama, das die Phantasie so außerordentlich beschäftigt, ohne das Herz zu

berühren. Es war das erste Werk Friedrich Hebbels, das bereits im Jahre 1840 unter der größten Theilnahme der literarischen Welt auf der Berliner Hofbühne erschien, ohne sich eine dauernde Stätte im Repertoire des deutschen Theaters erwerben zu können. Für Clara Ziegler war die Judith ein Vorwurf, an dem sich ihr Talent im vollsten Glanze offenbaren konnte, und das von ihr gebotene Bild war von einer berauschenden Wirkung. Im letzten Acte insbesondere, wo sie mit gezücktem Schwerte aus dem Zelte des Holofernes trat, da hätte sie einem Horace Vernet zum Modell dienen können, von dessen Judith Heine eine so prachtvolle Schilderung giebt: „— — ihr Kopf ist wunderbar anmuthig und unheimlich liebenswürdig, schwarze Locken, die sich wie kurze Schlangen bäumen, furchtbar graciös. Das Gesicht ist etwas beschattet und süße Wildheit, düstere Holdseligkeit und sentimentaler Grimm rieselt durch die edlen Züge der tödtlichen Schönen." — Diese Beschreibung paßte fast wörtlich auf die Judith der Clara Ziegler.

Seit jenem Frühjahr 1870 ist nur selten ein Jahr vergangen, in welchem die Ziegler nicht, bald im Stadt-, bald im Lobetheater gastirt hätte, und dies stets mit gleichem Erfolge in Betreff der Kassenresultate. In der künstlerischen Entwickelung habe ich im Laufe des Jahrzehnts keine Steigerung wahrgenommen. Die Ziegler erweiterte ihr Repertoire zwar nach Seiten des Lustspiels und erzielte auch auf diesem Gebiete bedeutende Erfolge, die jedoch, auf ihren inneren Kunstwerk geprüft, nach meinem Gefühl nur einen bescheidenen Platz Theatersiege beanspruchen können. Clara Ziegler war zur tragischen Heldin geboren und ihre Kraft lag im Gewaltigen und Heroischen. Auf diesem Felde wird ihr Können stets mit Auszeichnung genannt werden.

In der Oper fand sich Anfangs Juli Frau Marie Wilt als Gast ein, eine Gesangskünstlerin ersten Ranges. Ihr Organ entfaltete in einem Umfange von mehr als zwei und einer halben Octave einen wahrhaft blendenden Glanz, die ver-

schiedenen Register waren wunderbar ausgeglichen, der Vortrag von maßvoller Steigerung, im Ganzen ein Gesang von jener Schönheit, dergleichen man nur von bevorzugten italienischen Künstlern zu hören gewohnt ist. Marie Wilt beschloß ihr Gastspiel nach wenigen Vorstellungen. Sie hatte große Sensation, aber keine Kasse gemacht. Auch eine Marie Wilt war nicht im Stande gewesen, die nach dem Gastspiele der Ziegler wieder in enormem Maße eingetretene Theilnahmlosigkeit des Publikums zu besiegen.

Da zuckte plötzlich am westlichen Himmel ein greller Blitz empor. An der Seine erscholl die Kriegsdrommete. Am 19. Juli erfolgte die französische Kriegserklärung an Deutschland und am 20. die Schließung des Stadttheaters. Von seinem Rechte für den Fall des Kriegszustandes Gebrauch machend, legte Director Lobe die Direction des Stadttheaters nieder und zog sich auf sein eigenes Institut, das Lobe-Theater, zurück.

Da stand nun die Gesellschaft des Stadttheaters wiederum wie vor fünf Jahren nach dem Brande verwaist, und wiederum mußte zu dem verzweifelten Mittel gegriffen werden: „auf Theilung spielen". An die Spitze des leitenden Comité's traten die Regisseure Fr. Rieger und Wilhelm Hock, und nach wenigen Tagen konnten die Pforten des Theaters wieder geöffnet werden.

Die erhöhte Stimmung des Publikums über die Siege unserer Armeen kam ganz anders wie 1866 auch dem Theaterbesuche zu Gute. Man gab vielfach patriotische Stücke, die vielen Zuspruch fanden, der sich überdies auch auf die Oper erstreckte, in welcher ein ausgezeichnetes Künstlerpaar wirkte: die aus Breslau gebürtige Coloratursängerin Marie Schröder (gegenwärtig Frau Schröder-Hanfstaengl am Hoftheater in Stuttgart) und der amerikanische Tenorist Adams. Auch das Gastspiel der beliebten Soubrette Anna Schramm übte eine starke Anziehungskraft aus, und so arbeitete sich das „Spiel auf Theilung" glücklich bis zum Herbst durch, wo das

Stadttheater von dem Regisseur Wilhelm Hock in Pacht genommen wurde.

Zu den nunmehr gesonderten zwei Theatern kam aber noch ein drittes. Fr. Schwemer war nach mancherlei Irrfahrten wieder nach Breslau zurückgekehrt und hatte das Thalia-Theater begründet, das sich ausschließlich auf die Cultivirung des heiteren Genres beschränken sollte.

Seltsame Wendung! Noch vor einem Jahre hatte das Stadttheater, als das einzige, schwer um die Existenz zu ringen, und jetzt erhielten sich drei Theater-Institute im flotten Zuge. Die Zeitstimmung war den damaligen Unternehmungen günstig. Aber der Flor sollte nur von kurzer Blüthe sein.

Die Saison 1870/71 war noch eine recht bewegte und lebhafte. Alle drei Theater machten außergewöhnliche Anstrengungen und brachten vielerlei Interessantes und Sehenswerthes.

Die schwierigste Aufgabe lastete auf dem Stadttheater. Eine aufgelöste Armee wieder kampffähig zu machen, ist eine schwere Aufgabe, und eine solche war Director Hock in erster Reihe zugefallen, da das Kunstpersonal des Instituts bei seiner Uebernahme des Theaters so gut wie aufgelöst war. Es gelang ihm jedoch vor Allem, eine achtunggebietende Oper herzustellen. Mit Hilfe des erwähnten Sängerpaares Marie Schröder und Adams und der Primadonna v. Carina erzielte die große Oper ganz treffliche Vorstellungen, die auch die Basis des Repertoires bildeten, ohne daß darüber das Schauspiel vernachlässigt worden wäre. Dasselbe brachte manche interessante Novität, wie das köstliche Reuter'sche Lebensbild „Onkel Bräsig", dessen Titelrolle von dem später als specifischen Reuter-Darsteller berühmt gewordenen August Junkermann gespielt wurde, der damals Mitglied des Breslauer Stadttheaters war. Eine andere Novität von Interesse war Anzengruber's: „Der Pfarrer von Kirchfeld". In Wien ein Sensationsstück, hat es sich hierzulande bei aller Anerkennung nicht dauernd zu behaupten vermocht. Zu jener glücklichen Zeit, wo wir noch nichts von einem

„Culturkampf" wußten, erschien uns der in dem Stücke behandelte Conflict zwischen dem reformatorischen Staatsgedanken und dem unbeugsamen klerikalen „non possumus" lediglich als ein Streit von specifisch österreichischem Localcharakter. Der Autor war damals noch kaum genannt. Das Stück aber verrieth bereits nach Charakterisirung und Motivirung eine Meisterhand in der Darstellung des Volkslebens.

Im Lobe-Theater dominirte die „Dramatische Kleinigkeit". Th. Lobe entwickelte ein wahrhaft bewundernswürdiges Talent in der Aufstellung von Programmen, die alltäglich eine ganze Reihe kleiner Lustspiele und Possen ankündigten, von dem Publikum um so freundlicher aufgenommen, da Lobe selbst meist die Hauptrollen spielte. Eine reichere Abwechslung brachte das Repertoire im December mit Hilfe eines Gastspiels von Alexander Liebe. Die Pflege der Operette wurde vom Lobe-Theater erst später in Angriff genommen.

Nicht ohne Geschick operirte Director Schwemer im neuen Thalia-Theater. Er hatte ein recht ansprechendes Personal zusammengebracht, unter welchem namentlich zwei Damen allgemeines Interesse erregten: Fräulein Ella Mariot (gegenwärtig am Hoftheater in Berlin), und Frau Hasemann-Kläger. Letztere war im Fache der naiven Liebhaberinnen ein Talent von nicht gewöhnlichem Schlage, und Erstere eine geradezu seltene Salondame. Eine blendende Erscheinung, verstand es Ella Mariot wie nur Wenige, durch freie und edle Haltung, wie durch Ungezwungenheit in der Conversation das fesselnde Bild einer wirklich vornehmen Dame zu bieten, was bekanntlich zu den Raritäten auf der deutschen Bühne gehört. Ella Mariot gewann in kürzester Frist die allgemeine Gunst und trat später in den Verband des Stattheaters.

Das Thalia-Theater war besonders rührig im Vorführen von Novitäten, und erzielte namentlich mit dem Sensationsstück „Frou-Frou" von Meilhac und Halévy einen großen Erfolg. Die Autoren, die in ihren Textbüchern zu

Offenbach's Operetten den betrogenen Ehemann so häufig der Lächerlichkeit überlieferten, schienen hier einmal die Sache auch von der ernsten Seite behandeln und das Laster einer treulosen Frau exemplarisch bestrafen zu wollen. Frou-Frou war das mit ergreifenden Zügen meisterhaft ausgeführte Bild einer Frauenseele, die in den Abgrund stürzt, weil man sie niemals ernsthaft denken gelehrt hat. Sie sündigt nicht aus Leidenschaft, sondern nur in Folge eines gedankenlos geführten Lebens. Das Motiv hatte entschieden den Reiz der Neuheit, und das Stück fand großen Beifall.

Trotz der herrschenden Concurrenz schloß das Jahr 1870 für alle drei Theater „in Saus und Braus."

Sechsunddreißigstes Kapitel.

Hedwig Raabe. „Die Göttin der Vernunft." Italienische Oper. Zweiter Theaterbrand. Lobe- und Thaliabühne. Ullman-Concert.

Trotz des gesteigerten Theaterbesuches war die Lage der Directionen am Beginn des Jahres 1871 keine beneidenswerthe. Vorstellungen von lebhaftem Interesse fanden in der Stadt, wie in den Vorstädten zahlreichen Zuspruch. Aber die Schwierigkeit für Herstellung eines anziehenden Repertoirs war nicht so leicht zu überwinden. Bald fehlte es an geeigneten Novitäten, bald an dem geeigneten Personal, und nur von der Vereinigung beider Faktoren waren Erfolge zu erwarten.

Man nahm unter solchen Umständen zu dem beliebten Hülfsmittel der Gastspiele seine Zuflucht. Auf der Höhe der Saison Gäste kommen zu lassen, war in den Zeiten solider Theaterführung etwas Unerhörtes. Daß man jetzt zu diesem Rettungsmittel griff, war Beweises genug, auf welchem unsicheren Boden die Theater-Unternehmungen standen.

Auf der Bühne des Stadttheaters erschien zum ersten

Male als Gast in Breslau die vielberühmte Hedwig Raabe, damals die „blonde Goßmann" genannt. Allein der Vergleich war wenig zutreffend. Denn von dem Prickelnden und Sprühenden, das eine Eigenthümlichkeit der Goßmann ausmachte, war bei Hedwig Raabe durchaus nichts wahrzunehmen. Ihre Eigenart lag vielmehr in einer Natürlichkeit von bestrickendem Reize. Nach dem unwürdigen Reclameweſen in der theatraliſchen Preſſe hatte man in Hedwig Raabe nicht viel mehr als eine effecthaſchende Virtuoſin erwartet und war darum um ſo angenehmer überraſcht, einer Künſtlerin zu begegnen, die vorzugsweiſe durch edle Einfachheit und Wahrheit der Darſtellung wirkte. Sie ſpielte meiſt ſogenannte „abgedroſchene" Rollen, wie den „Pariſer Taugenichts", „Gretchen Lieblich", die „Grille", das „Lorle" ꝛc., aber Alles trug den Stempel eines großen und unverfälſchten Talentes, Alles wirkte mit jenem Zauber, den eine veredelte und harmoniſch entwickelte Natürlichkeit auf der Bühne ausübt. Hedwig Raabe geſtaltete ihre Gebilde derart, daß man die Empfindung hatte, dieſelben könnten gar nicht anders geſpielt werden — ein Vorzug, der nach meiner Meinung das höchſte Lob für eine Bühnenleiſtung in ſich ſchließt. Das Gaſtſpiel hatte einen immenſen Erfolg, der ſich auch ſtets, wenn die Künſtlerin ſpäter in Breslau einkehrte, wiederholt hat.

Im Lobe-Theater bewährte Alexander Liebe mit älteren Stücken wie „Montjoye", „Ein weißes Blatt", ſeine oft erprobte Anziehungskraft, während das Thalia-Theater mehrere beachtenswerthe Novitäten vorführte. So Hugo Müller's friſch aus der nationalen Bewegung gegriffenes Lebensbild „Gewonnene Herzen" und Paul Heyſe's Tragödie „Die Göttin der Vernunft". Im Ganzen eigentlich nicht viel mehr als eine dramatiſche Skizze, ein Gemälde von genrebildlichem Charakter, ohne überwältigenden Eindruck und Totalität, feſſelte das Stück doch durch den echt dichteriſchen Hauch, der alle Details belebte. Die ganze Geſtaltung athmete Harmonie und Ebenmaß, die Charakteriſtik war von großer Feinheit, das Colorit von hiſtoriſcher Treue, die Sprache edel und gedankenreich, und überall

fühlte man sich von dem Wahren eines vornehmen poetischen Geistes berührt, der alles Gewaltsame und Rohe von sich fern zu halten weiß. Im Ganzen allerdings „Caviar für das Volk".

Wie ein siegreicher Triumphator beschritt Albert Niemann die Bühne des Stadttheaters, die er den ganzen Monat Februar beherrschte, und ihm auf dem Fuße folgte Anfangs März unter Leitung des Impresario Pollini das Gastspiel einer italienischen Operngesellschaft, an deren Spitze sich Désirée Artôt und Mariano de Padilla befanden, in ihrem Geleite der mit der prachtvollsten Stimme begabte Tenorist Marini und der treffliche Bossi, ein Bassist, der nach Stimme, Gesangsweise und Darstellnng zu den besten Mustern zählte, die man von Italienern in dem Genre sehen konnte. Eine Vorstellung von Donizetti's „Don Pasquale" in der Ausführung dieses Quartetts war ohne Uebertreibung als ein künstlerisches Ereigniß zu bezeichnen; ganz unvergleichlich insbesondere war der Don Pasquale des Herrn Bossi, eine hochkomische Figur und dabei höchst maßvoll, ein Meisterstück komischer Darstellungskunst, das jedem Schauspieler Ehre gemacht hätte.

Zur selben Zeit gastirte im Thalia-Theater mit günstigstem Erfolge Hermine Delia (später Frau Delia-Claar). Die imposante Erscheinung und der lebhafte, beredte Gesichtsausdruck erregten sofort ein fesselndes Interesse, das durch die geist- und charaktervolle Darstellungsweise von Act zu Act nur erhöht wurde. Die Künstlerin brachte in „Frou-Frou" und „Camelien-dame" überaus starke dramatische Wirkungen hervor.

Im Frühjahr fand sich am Stadttheater eine neue Gastsängerin ein, die sich zunächst in der günstigen Lage befand, jene unschätzbaren Gaben auf die Bühne zu bringen, die das Publikum stets captiviren: Jugend und Schönheit. Mila Roeder, Stieftochter des bekannten Theateragenten Ferdinand Roeder, verband mit einer feinen und zierlichen Gestalt eine edle Gesichtsbildung von sanftem Ausdruck, während Haltung und Bewegung durch Natürlichkeit und Anmuth fesselten. Als Sängerin imponirte Fräulein Roeder zwar nicht durch Klang und Wucht

des Organs, aber sie interessirte in hohem Grade durch außerordentliche Feinheiten im Vortrage.

Man hörte es Mila Roeder sofort an, daß sie bei den Franzosen in die Schule gegangen war, die auf kunstvolle Behandlung des Details in der Oper wie im Schauspiel so viel Sorgfalt verwenden. Sie wußte ihre Bilder durch eine Fülle individueller Züge zu beleben, sang launig, schalkhaft, abwechselnd und gefühlvoll, und verwebte Gesang und Spiel zu einem farbenreichen, fein nüancirten Bilde, das selbst auf der Pariser Scene allgemeine Anerkennung gefunden hätte. Alle diese dramatischen Feinheiten verdankte unsere Gastsängerin Meister Roger, der sich lange mit ihrer Ausbildung befaßt und sie in die Geheimnisse des dramatischen Gesanges eingeweiht hatte. Von ihm hatte sie es gelernt, mit Maß und Geschmack zu singen, die Harmonie zwischen Gesang und Spiel nie außer Acht zu lassen, den zarten Abstufungen des Piano eine besondere Sorgfalt zuzuwenden und auch den Dialog in der Oper nicht als etwas Gleichgiltiges zu behandeln. Mit so trefflicher Ausbildung gerüstet, erzielte Mila Roeder trotz ihrer geringen Stimmbegabung in der Spieloper ansehnliche Erfolge; durch ihre „Rosine" „Marie" (Regimentstochter) und „Zerline" (Fra Diavolo), Darstellungen voll poetischen Jugendreizes, eroberte sie wie im Sturme die Zuneigung der Zuhörerschaft.

Gegen Ende Mai erntete Theodor Wachtel noch in einem kurzen Gastspiele Gold und Lorbeeren, und im Juli fiel das erst vor wenigen Jahren neu erbaute Haus wieder in Schutt und Asche. Am 1. October 1867 eröffnet, gerieth das Stadttheater am 13. Juni 1871 kurz nach Beginn der Vorstellung von Mozart's „Hochzeit des Figaro" in Brand, der so reißend um sich griff, daß das in der Vorstellung beschäftigte Personal nur mit großer Anstrengung gerettet werden konnte. Der Theatermaler Waigmann fand seinen Tod in den Flammen.

Das Personal siedelte für den Rest des Sommers nach der bretternen Sommerbühne des Wintergartens über, um sich

im Herbst nach allen Richtungen der Windrose zu zerstreuen. Mit dem Wiederaufbau des Stadttheaters wurde diesmal zwar schleunigst und eifrig begonnen, aber auf eine Wiedereröffnung vor dem Herbst 1872 war im besten Falle nicht zu rechnen. Bis dahin hatten also Lobe-Theater und Thalia-Theater für die theatralischen Bedürfnisse von Breslau zu sorgen.

Sie vermochten dies nur in bescheidener Weise zu thun, denn es fehlte an durchgreifenden Novitäten. Am wirkungsvollsten erwies sich das im December zum ersten Mal im Lobe-Theater gegebene Lustspiel „Das Stiftungsfest", eines der besten Stücke aus der fruchtbaren Feder G. v. Moser's. Die heitere Laune, die alle drei Acte des Lustspiels durchzieht, hat demselben einen festen Platz im Repertoire gesichert, so daß das Stück noch heute gern gesehen wird. Allerdings ist für eine Aufführung des „Stiftungsfestes" vorzugsweise das Zusammenspiel maßgebend, und dafür hatte Director Lobe Sorge getragen.

Nicht ohne Interesse war ein gleichfalls im Lobe-Theater zur Aufführung gelangtes Stück von Meilhac: „Der Glücksritter". „Pariser Sittengemälde" nannte es sich, und diesen Sitten entsprechend war es flach, aber unterhaltend, hohl, aber nicht uninteressant. Ein deutscher Dichter hätte sich in seinem Gewissen bedrängt gefühlt, ein Sittengemälde damit abzuschließen, daß der Held, ein gewandter Gauner, unter der Bedingung in's Ausland zu gehen, mit einer lebenslänglichen Pension belohnt wird. Um der ganzen Affaire den rechten haut goût zu geben, verabschiedete sich besagter Industrieritter von der Gesellschaft mit der frechen Ankündigung, daß er, der bis zu seiner Entlarvung der Verlobte eines reinen unschuldigen Mädchens war, sich niemehr mit „Olympia" verheirathen werde. Wer „Olympia" ist, sagte der Theaterzettel nicht, und just darum wußte man nur zu gut, was Olympia ist. Sie ist eben zu bekannt, um näher bezeichnet zu werden, geradeso wie im „Pariser Leben" Metella — Metella ist. — So leer an Inhalt, war das Stück doch mit großem scenischen Geschick aufgebaut. Der französische Bühnendichter setzt sich leicht über den sittlichen Inhalt hinweg,

aber er vergißt nie den Voltaire'schen Grundsatz, nur nicht langweilig zu werden. Diesen Vorzug mußte man auch dem Glücksritter einräumen.

Das Lobe-Theater war übrigens seit dem October 1871 in die Hände einer Societät übergegangen, während Lobe selbst noch als artistischer Director fungirte.

Im Thalia-Theater verstieg man sich bis zur Tragödie: Man gab mit Hilfe der Gastspielerin Auguste Baison Trauerspiele, wie „Maria Stuart", und gegen Ende des Jahres erwarb sich das kleine Theater das Verdienst, eine interessante Novität von Josef Weilen vorzuführen, die seitdem allerdings in Vergessenheit gerathen ist: das fünfactige Drama: „Graf Horn". Die Handlung spielte in Paris zur Zeit des Actienfiebers unter der Finanzwirthschaft John Laws, und bot demgemäß mannigfache Bezüge zu den Verhältnissen der Gegenwart. Als echter Poet verstand es Weilen trotzdem, das Stück in rein ideale Regionen zu erheben und die Theilnahme der Zuschauer in hohem Grade zu fesseln.

Als einer interessanten Erscheinung möchte ich aus dem Herbst 1871 noch des Ullman-Concertes gedenken. Dem Zug der Zeit entsprechend, alle Unternehmungen ins Großartige zu treiben, war der Impresario, den die Breslauer schon vor Jahren als muthigen und erfinderischen Unternehmer kennen gelernt hatten, in dieser Saison mit einer ganzen Schaar auserlesener Künstler erschienen. Ullmans Unternehmen fußte nicht blos auf Massenhaftigkeit nach dem bekannten Grundsatze des Directors in Goethe's „Faust", sondern vorzugsweise darauf, das möglichst Beste zu bieten. Die starke Anzahl der auftretenden Künstler war unstreitig ein mächtiges Vehikel bei dem ganzen Unternehmen; aber den Ausschlag gab erst die Qualität der Mitwirkenden; ein derartiger Verein von auserlesenen Künstlern befriedigte die Neugier der Massen, gewährte gleichzeitig aber eine künstlerische Befriedigung. — Das gespannteste Interesse in den Concerten war auf Marie Monbelli gerichtet. Die Vorzüge dieser Künstlerin waren ganz und gar nicht blendender Natur, wie das

z. B. bei Carlotta Patti der Fall war, die so recht durch Instrumentaleffecte den Zuhörer in Erstaunen zu setzen suchte. Marie Monbelli wirkte im Gegentheil durch edle Einfachheit und bezaubernde Grazie des Vortrages; sie verblüffte den Zuhörer nicht, sondern fesselte ihn durch einfach schönen Gesang.

Neben Marie Monbelli war der französisch-italienische Gesang noch durch den lyrischen Tenor Nicotini vertreten, der deutsche durch Emmy Zimmermann und den Baritonisten Carl Hill, das Clavier durch Anna Mehlig, die Geige durch den fabelhaften Virtuosen Camillo Sivori, die Kammermusik durch das Florentiner Quartett u. s. w. Als Letzte im Bunde aber erschien eine Erste auf ihrem Gebiete: Pauline Ulrich, die zwei Hebbel'sche Balladen mit hinreißendem Ausdruck vortrug.

* * *

Im neuen Jahre (1872) trat das Thalia-Theater immer mehr in den Hintergrund, um mit Ende der Saison gänzlich von der Bildfläche zu verschwinden und nur so nebenher als Gelegenheitsbühne zu existiren. Der Director Schwemer übernahm die Pacht des Stadttheaters, an dessen Neubau so rüstig gearbeitet wurde, daß die Eröffnung zum Herbste außer Zweifel war.

Bis dahin führte also das Lobe-Theater das Herrscherscepter auf Breslau's theatralischem Gebiete. Sein Hauptaugenmerk war auf bedeutsame Gastspiele gerichtet, nachdem der große Erfolg des Sensationsstückes „Fernande von Sardou" erschöpft war. Der erste hervorragende Gast im neuen Jahre war der kürzlich verstorbene Dresdener Hofschauspieler Friedrich Dettmer. Er war ein ganzer Künstler. Von Natur mit den reichsten Gaben ausgestattet, verstand er es, dieselben im Dienste einer Darstellungsweise zu verwenden, die sich durch Maß und Charakter auszeichnete. In seinem Vortrage floß die Rede klar und scharf gegliedert dahin, jede Wendung, jeder Uebergang ward in seiner Abstufung deutlich gemacht, jedes Detail mit künstlerischer Be-

sonnenheit herausgearbeitet. Es war Stil in seiner Darstellung, was leider schon zu den Seltenheiten auf der Bühne gehörte.

Auf Dettmer folgte wieder Pauline Ulrich, deren diesmaliges Gastspiel mit der musterhaften Darstellung der „Hermione" im „Wintermärchen" den Höhepunkt erreichte, und da das Publikum nach dem schrecklichen opernlosen Winter nach einer Opern-Vorstellung lechzte, so öffnete das Lobe-Theater im April seine Räume der italienischen Operngesellschaft des Impresario Pollini. Es war die Gesellschaft des vorigen Jahres: Désirée Artôt, Padilla, Marini, Bossi, verstärkt durch einen deutschen Sänger von bedeutender Begabung, Krolop, gegenwärtig gefeiertes Mitglied der königlichen Oper in Berlin. Das Gastspiel nahm auch diesmal einen nicht geringer ruhm- und erfolgreichen Verlauf wie das vorjährige im Stadttheater.

Nachdem Sang und Klang der Italiener verstummt war, kehrte das Theater wieder zu seiner regulären Thätigkeit zurück, die es mit einer liebenswürdigen Novität von Adolf Wilbrandt wieder aufnahm. Das noch heute beliebte Lustspiel „Die Vermählten", fand lebhaften Anklang. Es empfahl sich durch frische, dramatische Lebendigkeit, wie durch sprudelnde Laune, und der Dialog fesselte durch eine reichliche Würze treffenden Witzes.

Im Mai wurde das Lobe-Theater von einem harten Verlust betroffen: Theodor Lobe nahm seinen Abschied, um einem ehrenvollen Rufe nach Wien an das unter Laube begründete neue Stadttheater zu folgen. Als Gast ist Theodor Lobe noch häufig in Breslau erschienen, jedesmal von allen Theaterfreunden mit Freude begrüßt. Die artistische Leitung des Lobe-Theaters ging in die Hände von Joseph Keller über, dem Stiefvater Lobe's, der als alter erfahrener Director das Institut mit Umsicht und Gewandtheit leitete.

In den Sommermonaten erschienen auf den Brettern des Lobe-Theaters als Gäste die stets willkommene Clara Ziegler, August Förster, damals Mitglied des Wiener Burgtheaters, und die Soubrette Hermine Meyerhoff vom Wiener Carl-Theater.

Die Letztere konnte sagen: ich kam, ward gesehen und siegte. Die überaus reizende Erscheinung gewann die Sympathien des Publikums wie im Fluge, und im Uebrigen besaß Hermine Meyerhoff auch ein Darstellungstalent, das sich durch anmuthsvolle Natürlichkeit auszeichnete.

Dr. August Förster debütirte mit dem „Nathan" und empfahl sich mit dieser ersten Rolle sofort als ein Meister der Rede, als ein Meister, dem das Wort in krystallener Klarheit und in den reinsten Lauten von den Lippen floß. Der Eindruck war um so wohlthuender, je seltener solche Redekunst an der deutschen Bühne wurde.

Als eine freundliche Erinnerung aus jener Sommerzeit schwebt mir auch noch die Gestalt einer Sängerin vor, die ich aber nur im Concertsaal zu bewundern Gelegenheit hatte. Minnie Hauck war zu dem Schlesischen Musikfest eingeladen worden, und ihre Gesangsvorträge glänzten durch künstlerisches Maß, süße Innigkeit und bezaubernde Grazie. Die Stimme war nicht groß, aber von höchst sympathischer Klangfarbe.

Inzwischen war der Neubau des Stadttheaters zu Ende geführt worden, und unter der lebhaftesten und allseitigsten Theilnahme erfolgte die Eröffnung desselben am 1. October 1872 unter der Direction von Fr. Schwemer.

Siebenunddreißigstes Kapitel.

Direction Schwemer im Stadttheater. Mathilde Mallinger. Sommerpause. Johanna Buska. „Pombal".

Es waren die Tage der Gründerepoche, in denen das Breslauer Stadttheater aus Staub und Asche zu erneutem Leben emporstieg. Die Saison von 1872—73 nahm demgemäß auch einen glänzenden Verlauf. Es geschah etwas in Breslau Niedageweseues; eine große Anzahl reicher Familien hatte sich auf

ganze Logen abonnirt. Leider einmal und seitdem nicht wieder. Director Schwemer hatte im Engagement der Opernkräfte manchen recht glücklichen Treffer gemacht. So vor Allem an dem Ehepaar Robinson. Der Baritonist Adolf Robinson, der frühere Liebling der Breslauer, bewährte sich auf's neue als eine Zugkraft ersten Ranges, und seine Gattin Leonore geb. Hahn, war eine in der Blüthe der Jugend stehende Künstlerin, eine echte Primadonna, gleich ausgezeichnet durch Schönheit der Stimmmittel, wie der äußeren Erscheinung. Neben diesem Künstlerpaar fesselte eine jugendliche Wiener Sängerin, Leonore von Bretfeld, das Interesse der Theaterfreunde in hohem Grade. Persönlichkeit wie Stimme waren mit dem vollen Reize der Jugendfrische ausgestattet und Vortrag wie Spiel empfahlen sich durch Geschmack und liebenswürdige Natürlichkeit im Ausdruck. Wie in Breslau, so wurde Leonore von Bretfeld später auch in Hamburg der Liebling des Publikums. Sie entsagte indeß der Bühne, um die Gattin eines reichen Gutsherrn zu werden. Das Fach des Heldentenors war durch den mit den schönsten Stimmmitteln begabten Koloman Schmidt vertreten, dem es nur an einem ausgiebigeren dramatischen Talente fehlte, um zu den Koryphäen unter den Tenoristen gezählt zu werden. Der Künstler ist noch zur Stunde eine der vornehmsten Stützen der Breslauer Oper.

Weniger günstig war es um das Schauspiel bestellt. Bei den obwaltenden Verhältnissen der deutschen Bühne war es auch schier eine Unmöglichkeit, in kurzer Frist eine wohlgeordnete Schauspielertruppe zusammenzubringen. Die Theaterfreiheit hatte in den wenigen Jahren ihres Bestehens zu einer förmlichen Zerbröckelung der Bühnenkräfte geführt. Mit Ausnahme einiger bevorzugter Theater konnte man noch kaum von festgegliederten und organisirten Schauspielergesellschaften sprechen. Es gab nur noch wogende Massen, in welche ein Theaterunternehmer wie in einen Glückstopf hineingriff, zuweilen einen Treffer, zumeist aber Nieten ziehend.

Das „Geschäft" stand indeß in solchem Flor, daß die

Saison einmal auch ohne kostspielige Gastspiele verlief und Director Schwemer im Frühjahr 1873 mit einem glänzenden Kassenresultate abschloß. Der Gewinn soll sich auf ca. 40,000 Thaler belaufen haben. Aber wie lautet des Dichters Mahnung: „Frohlocke nicht, denn eifersüchtig sind des Schicksals Mächte!"

Auch Ullman mit seinen großartigen Concerten vermochte der Theaterlust keinen Abbruch zu thun. Der kühne Impresario war wieder mit einer ganz neuen, auserlesenen Künstlerschaar erschienen, die auf vocalem wie instrumentalem Gebiete Vorzügliches leistete. Da war außer Marie Monbelli die unvergleichliche Liedersängerin Anna Regan (später Frau Regan-Schimon) zu hören, sodann die trotz ihrer Jugend bereits hochgefeierte Pianistin Mary Krebs, ferner eine prächtige Altistin Adele Monnier, und von Männern der unfehlbare Meister der Geige Camillo Sivori, der Sänger auf dem Cello, Jules de Swert, und noch eine Anzahl Künstler auf Flöte, Contrabaß und Horn. Und nicht genug an der reichen Mannigfaltigkeit eines solchen Ensembles, würzte Ullman das Concert noch durch ein interessantes hors d'oeuvre, indem er durch eine französische Schauspielerin Marie Dumas eine Soloscene von dem bekannten Pariser Dramatiker Gondinet aufführen ließ. Es war ein kleines Virtuosenstück, das von der Schauspielerin mit vieler Gewandtheit in dem Wechsel der Nüancirung zu lebhaftem Ergötzen des Auditoriums ausgeführt wurde. Das Solostück betitelte sich: „Oh Monsieur!"

Der Erfolg des Ullman'schen Unternehmens blieb diesmal jedoch weit hinter dem vorjährigen zurück. Das Theater stand im Mittelpunkte aller Kunstgenüsse und auch dem Lobe-Theater kam diese freundliche Stimmung zu Gute. Dort herrschte in dieser lustigen Saison vorzugsweise die Offenbach'sche Muse, als deren Priesterinnen zwei der beliebtesten Sängerinnen als Gäste auftraten: Mila Roeder und Friederike Fischer. Doch wurde darum auch das Schauspiel mit lebhaftem Eifer gepflegt, in dessen reichhaltigem Repertoire die classischen, wie die modernen Autoren vertreten waren. Das Lobe-Theater war sichtlich und

nicht ohne guten Erfolg darauf bedacht, seine Grenzen möglichst zu erweitern und es zog die hohe Tragödie, wie das leichte Possenspiel in den Kreis seiner Thätigkeit. Im Gebiete des Lustspiels fand ein Gastspiel von Anna Glenk höchst beifällige Aufnahme. Anna Glenk (jetzige Gattin des Schriftstellers Fritz Keppler zu Venedig) wirkte vorzüglich durch die herausprechende Natürlichkeit ihres launigen, temperamentsvollen Spieles, das durch den eigenthümlichen sympathischen Reiz ihres Organs unterstützt wurde. Abgespielten Rollen, wie dem „Pariser Taugenichts", wußte die Künstlerin durch ihre Darstellung neuen Reiz zu verleihen.

* * *

Das Stadttheater behielt in der Wintersaison 1872/73 seinen Schwerpunkt in der Oper. Es brachte in der Zeit vom 1. October bis Mitte Mai nicht weniger als 28 verschiedene Opern, die sämmtlich, da das Theater neu war, auch neu zu studiren und inscenirt waren, und unter welchen sich Werke mit größter Ausstattung befanden, wie „Lohengrin", „Tannhäuser", „Afrikanerin", „Hugenotten", „Margarethe", „Jüdin" 2c. Und alle diese Opern hatten sich mehr oder weniger eines großen Erfolges zu erfreuen: ein glänzendes Zeugniß für die Thätigkeit der Direction Schwemer wie des gesammten Kunstpersonals. In doppelt hellem Glanze erschienen mir die Leistungen der Breslauer Oper, als ich im Sommer darauf einer Opernvorstellung in einem der größten deutschen Hoftheater mit staunender Verwunderung beiwohnte: erst in der Fremde lernt man die Heimath schätzen.

Im Juli 1873 wurde noch ein neues bedeutendes Werk, sowie zwei berühmte Gastsängerinnen vorgeführt. Das Werk war Verdi's „Maskenball", der zwar schon älteren Datums („Un ballo in maschera" erschienen 1859), für Breslau aber eine Novität war und insbesondere durch die trefflichen Leistungen des Robinson'schen Künstlerpaares eine freundliche Aufnahme fand. Die zwei Gastsängerinnen waren Minnie Hauck und Mathilde Mallinger. Der Ersteren habe ich bereits ge-

gedacht. Ihre schönen Vorzüge fanden auf der Bühne noch reichere Anerkennung als im Concertsaale. Mathilde Mallinger aber erregte mit ihrer Margarethe in Gounod's „Faust" einen Sturm von Enthusiasmus. Die Gestalt war von einem poetischen Zauber, der einen bestrickenden Reiz ausübte. Keusch, zart und innig flossen die Töne von den Lippen dieser „Margarethe", die in den Momenten der Ruhe wie des Affectes die Linien edelsten Maßes einhielt. Mit dem süßen Wohllaut der Stimme verband sich ein Vortrag, der alle erkünstelten Effecte verschmähte und lediglich den inneren Gehalt der Rolle zum Ausdruck brachte, sowie ein Spiel, das mit dem Gesange in Harmonie verblieb.

Bei dieser Gelegenheit will ich übrigens die Bemerkung einschalten, daß stets, seitdem durch die Gounod'sche Oper die Gretchenfigur in den Besitz der hervorragendsten Gesangskünstlerinnen übergegangen war, auch die besten Schauspielerinnen mit derselben Rolle im Goethe'schen „Faust" nicht mehr recht zu reussiren im Stande waren. Das Bild einer Lucca, einer Mallinger, einer Artôt drängte sich stets vor die Phantasie des Zuschauers zum Schaden der Schauspielerin, die sich als „Gretchen" versuchte. Ehedem eine Lieblingsrolle aller Debütantinnen im tragischen Fache, ist das Goethe'sche „Gretchen" durch die Concurrenz des Gounod'schen zu einer fast undankbaren Aufgabe geworden, und erinnere ich mich während dieser ganzen Zeit auf keine Schauspielerin, die mit dem „Gretchen" eine tiefere, durchgreifende Wirkung erzielt hätte. Freilich mochte der Grund nicht ausschließlich an der Concurrenz des Opern-Gretchens gelegen haben: aber mitbestimmend war dieser Umstand jedenfalls.

Zum ersten Male seit dem Bestehen des Stadttheaters kam im Jahre 1873 eine Neuerung von verhängnißvollen Folgen zur Ausführung: Die Schließung des Theaters während der Sommermonate. Es ist wahr, daß sich diese Maßregel in Folge der veränderten Verhältnisse als eine Nothwendigkeit für den Theaterunternehmer herausstellte. In früheren Zeiten begegnete man der Theaternoth während des Sommers vorzugs-

weise mit den Gastspielen berühmter Künstler. Seitdem das Gastspielwesen oder Unwesen sich zu einem so blühenden Geschäftszweig entwickelt hatte, daß es nicht mehr an die Jahreszeit gebunden war, ließen sich die bedeutenden Künstler nur in seltenen Fällen zu sommerlichen Gastspielen herbei, und so zehrte in der Regel die Sommersaison die winterliche Ernte in der Theaterkasse auf. Es erschien also nicht mehr als billig, den Pächter von der drückenden Bedingung des alltäglichen Spielens zu befreien. Die Folge aber war, daß die Engagements nunmehr auch nur für den Winter erfolgten, daß die Mitglieder sich am Schlusse der Wintersaison nach allen Richtungen hin zerstreuten und die Vorstellungen jedes Jahr mit einer einer fast ganz neuen Gesellschaft begonnen wurden. Jeder feste Verband der Zusammengehörigkeit war gelöst, ein sicheres Ensemble kaum noch möglich. Ohne Seßhaftigkeit konnte das Künstlerpersonal im Allgemeinen auch keine engeren Beziehungen zu dem Publikum gewinnen, die für das Gedeihen eines theatralischen Instituts von ganz unschätzbarem Werthe sind. Seit ener Zeit waltet zwischen Publikum und Theaterpersonal ein vollständig kühles, indifferentes Verhältniß vom nachtheiligsten Einfluß auf den Theaterbesuch. Die persönliche Theilnahme für die Künstler war so gut wie geschwunden, und am empfindlichsten wurde davon das Schauspiel betroffen. Ohnehin schon im Rückschritt begriffen, verlor es durch den häufigen Personenwechsel jede Wurzel im Interesse des Publikums und eilte mit raschen Schritten einem chaotischen Zustande zu, aus dem es bis zur Stunde vergebens sich emporzuringen strebte. Das Schauspiel des Breslauer Stadttheaters kam nach und nach um jeden Credit, und damit war das sicherste Fundament des Instituts unterhöhlt. Denn daß mit der Oper allein keine dauernde Garantie für das Unternehmen zu gewinnen ist, konnte keinem Einsichtigen zweifelhaft sein, und hat sich im Laufe der Zeit auch als unumstößlich bewahrheitet. — —

Für den Winter 1873/74 hatte Director Schwemer nicht unerhebliche Anstrengungen gemacht. Zu den beliebten Opern-

mitgliedern des vorjährigen Personals, dem Robinson'schen Ehepaare und dem Tenoristen Koloman Schmidt hatte er noch eine ausgezeichnete Altistin, Minna Borée, und einen trefflichen Bassisten, Robicek, gewonnen, und auch im Schauspiel waren die meisten Fächer durch die Damen Hedwig Stein, Julie Behre, Margarethe Ulrich, Grösser-Claar und die Herren Eckert, Raberg und Knorr in sehr ansprechender Weise vertreten.

Bei alledem ließ sich die Saison schlimm genug an. Auf die goldenen Tage der Gründerepoche war der traurige „Krach" gefolgt, und die erste Folge dieses empfindlichen Umschlags war, daß die Abonennten ausblieben. Die alten abgespielten Opern schienen alle Zugkraft verloren zu haben, und das Schauspiel lag in Folge Mangels von Novitäten völlig darnieder. Das Jahr ging unter trüben Aussichten für den Bestand der Stadttheater-Direction zu Ende.

Das Lobetheater hielt sich mit Hilfe von Gastspielen über Wasser. Den Reigen derselben eröffnete Johanna Buska, die namentlich naive Mädchencharaktere mit allem Reiz der Anmuth und Liebenswürdigkeit auszustatten wußte. Besonderen Eindruck machte ihr „Käthchen" in der „Widerspenstigen Zähmung". So liebenswürdig bös', so anmuthig zänkisch, so reizvoll trotzköpfig war diese Widerspenstige, daß man an ihrem Bändigungsprocesse den wärmsten Antheil nehmen mußte.

Das Charakteristische an der Darstellung war, daß der helle Goldgrund einer zartbesaiteten, empfindungsreichen Mädchenseele aus den trüben Schaumwellen häßlicher Leidenschaftlichkeit stets hervorleuchtete. Bei aller Wildheit der Zornesausbrüche flog es wie ein warmer Sonnenblick über die gerunzelte Stirn, und die Umkehr zur Sanftmuth und Milde hatte darum auch nichts Erzwungenes oder Gewaltsames. Wunderlicher Weise hatte sich diese deutsche Schauspielerin während eines Engagements in Petersburg einen fremdländischen Accent im Sprechen angeeignet, dessen sie sich nicht mehr entäußern konnte, so daß man bei ihrem Vortrage eine Ausländerin zu hören vermeinte —

selbstverständlich nicht zum Vortheile der Darstellung. Johanna Buska, damals Mitglied des Hoftheaters in Berlin, ist später an das Burgtheater in Wien gekommen und hat sich vor kurzem mit einem ungarischen Magnaten verheirathet.

Mit nachhaltigem Erfolge gastirte Marie Seebach, von deren damaligen Rollen mir insbesondere die „Clara" in Fr. Hebbel's „Maria Magdalena" unvergeßlich geblieben ist. Die große Meisterschaft der Künstlerin in der Detailmalerei kam in der Darstellung dieser grausam realistischen Rolle wie vielleicht in keiner zweiten zur Geltung. Die Gestalt der unglückseligen Magdalena (Clara) war von einer Wirkung, daß Steine hätten gerührt werden müssen.

Eine größere Novität, das Schauspiel „Pombal" oder „Die Vertreibung der Jesuiten aus Portugal" von Dr. Julius Werther, vermochte sich trotz des zeitgemäßen Thema's nicht zu behaupten. Der Kirchenconflict war in Deutschland zum Ausbruch gekommen, und das Jahrzehnt schien rettunglos dem Kirchenzauber verfallen. Kirchenfragen und kein Ende. Daß die Schaubühne nun einer solchen Zeitströmung Folge leistete und der herrschenden Stimmung Ausdruck gab, wird man ihr auch vom ästhetischen Standpunkte aus schwerlich als Tadel anrechnen können. Ich bin vielmehr der Meinung, daß derjenige dramatische Dichter, der das ihn umfluthende Leben in einem stimmungsvollen Bilde auf der Bühne veranschaulicht, auch ihrem künstlerischen Ziele dient, ein Spiegelbild des Lebens zu sein. Nur muß er es eben als Dichter thun, ich meine, er muß den Streit der Meinungen und Gefühle, worin sich die Zeitstimmung widerspiegelt, in individuelles Leben umzugestalten verstehen und den Kampf der Gegensätze nicht zu Schaubildern verflüchtigen, die eigentlich nur die Gestalt des Autors reflectiren. Und an diesem Uebel krankte Werther's Stück. Der Autor hatte in dem Kampfe des freisinnigen Meisters Pombal gegen den herrschsüchtigen Jesuiten einen sehr zeitgemäßen Stoff erfaßt, das Stück hatte auch recht wirksame Scenen und die Diction bewegte sich in schwungreichen Versen — nur fehlte ihm die

individuelle Charakteristik. Die Hauptpersonen entbehrten jener lebensvollen Züge, welche die persönliche Theilnahme erwecken und nahmen sich im Ganzen wie verkleidete Abgeordnete des Landtages aus. Pombal's Reden klangen wie ein Widerhall der zornigen Worte Lasker's an die Ultramontanen zur Unterwerfung unter die Staatsgewalt, und in den Gegenreden des Jesuiten-Provinzials glaubten wir den unbeugsamen Kirchentrotz eines Mallinckrodt zu vernehmen. Die Theilnahme des Zuschauers wurde vorzugsweise für eine abstracte Tendenz, anstatt für lebendige Persönlichkeiten wachgerufen, was ebenso undramatisch als überhaupt unkünstlerisch ist. Man hörte wohl auf die schönen Reden nicht ohne Interesse, aber Herz und Gemüth blieben bei dem ganzen Vorgange unberührt.

Zum Jahresschluß fand sich auf den Brettern des Lobetheaters als Gast noch Friederike Bognar vom Wiener Burgtheater ein, eine tragische Heldin mit glänzenden Mitteln, die sie mit hinreißendem Feuer zur Verwendung brachte. Dem künstlerischen Maß jedoch blieb sie Mancherlei schuldig. Das erfolgreiche Gastspiel zog sich ins neue Jahr hinüber.

Das Stadttheater seinerseits betrat die Schwellen des neuen Jahres 1874 unter dem unheimlichen Rauschen einer heraufziehenden Krisis.

Achtunddreißigstes Kapitel.

„Diana." „Der Haideschacht." „Die Meistersinger." Ernesto Rossi.

Das Jahr 1874 bezeichnet das Ende der Schwemer'schen Direction, der letzten des Breslauer Stadttheaters, welche — abgesehen von der noch gegenwärtig fungirenden Direction Hillmann — einen Winter überdauert hat. In die Zeit von 1874—1878 fällt der jammervollste Niedergang dieser Kunstanstalt, welche einst zu den ersten Deutschlands gezählt. Directionen

von der Dauer einer, ja einer halben Saison. Theilungsspiel der Mitglieder, und das Ende? Zweijähriges Leerstehen! — —

Unter Zuhilfenahme der reichen Erträgnisse der vorjährigen Saison gelang es, freilich unter schweren Kämpfen, der Direction Schwemer, die Wintersaison 1873/74 mit Ehren zu Ende zu bringen. Im Februar ging eine wirkungsvolle Novität, Paul Lindau's „Diana", in Scene, ein Stück, das nach dem glänzenden Erfolge von „Maria und Magdalena" desselben Autors eine schwere Prüfung zu bestehen hatte. Der Autor der „Literarischen Rücksichtslosigkeiten" konnte schwerlich noch auf Rücksichten gegen etwaige Schwächen des neuen Stückes rechnen, nachdem der überraschende Erfolg seines Erstlingswerkes die anspruchvollsten Erwartungen gewissermaßen herausgefordert hatte. „Ja das zweite, da hapert's gewöhnlich, das wollen wir abwarten," heißt es an einer Stelle in der „Diana", und diese Worte mochte mancher Gegner, Neider und rücksichtslos Behandelter nach dem ersten Siege Lindau's sich im Stillen gesagt haben. Obwohl nun auch gründlich zerzaust und von Wien bis Hamburg mit kritischen Keulenschlägen zu Boden geworfen, war „Diana" jedenfalls ein lebensfähiges Stück, ein Schauspiel, das trotz seiner Schwächen von dem dramatischen Talent Lindau's auf's Neue ganz unzweifelhaftes Zeugniß ablegte. Die bekannten glänzenden Vorzüge des Autors, seine Anmuth und Laune, seine feine Beobachtung gesellschaftlicher Schwächen, die von Witz und Geist sprühende Diction, die Gewandheit in der Führung der Handlung, das alles fesselt die Theilnahme des Zuschauers in hohem Grade. Leider fehlte aber dem Vorgange des Drama's eine derartige Gestaltung, daß der Zuschauer zur Parteinahme für eine der streitenden Gegensätze fortgerissen wurde. Der Autor hatte offenbar nicht den Muth gehabt, eine energische Entscheidung zu treffen. Auch gebrach es dem Stücke an der Gestaltung, und die auf einem durchaus undramatischen Compromiß beruhende Lösung des Conflictes entsprach nicht der kräftigen Anlage.

Da die Gagentage für die Direction immer mehr zu Schreckenstagen wurden, mußte sie, „der Noth gehorchend, nicht dem eigenen Triebe", zu den gewagtesten Mitteln gegen die anschwellende Noth greifen. Zunächst wurde das Schauspiel so gut wie vollkommen zu den Todten gelegt, nachdem die verschämte „ausnahmsweise" Ankündigung der zur Regel gewordenen Schauspielvorstellungen bei halben Preisen ihre Anziehungskraft bald eingebüßt hatte. Ohne besondere Formalität, aber faktisch vollzog sich die Umwandlung des Stadttheaters in ein Opernhaus. Das Wochenrepertoire wies gewöhnlich vier, auch fünf Opernvorstellungen auf, während etwaige Zwischentage, wie in den großen Opernhäusern zu Berlin und Wien mit Ballets, so hier mit Feerien ausgefüllt wurden.

Einen vollen Erfolg errang eine neue deutsche Oper, der „Haideschacht" von Fr. Holstein. „Große Oper", wie der Theaterzettel verkündete, war das Werk kaum zu benennen, sofern man unter einer solchen die Entfaltung großer Massen mit bedeutsamem decorativen Apparat, sowie eine Handlung von weiten Dimensionen versteht, die sich über das blos individuelle Gefühlsleben hinaus erstreckt. Der „Haideschacht" war vielmehr eine romantische Oper, nach dem Muster von Weber und Marschner und zwar im Text sowohl, wie in der musikalischen Behandlung. Das vom Componisten selbst verfaßte Libretto war für eine dreiactige Oper etwas dürftig, aber nicht ohne spannendes Interesse und die Tonsprache zeichnete sich durch edle Haltung und stimmungsvolle Charakteristik aus. Durch das Ganze ging ein Zug romantischer Stimmung, der dem Werke den Stempel deutschen Gepräges aufdrückte. Rechnet man hierzu die schöne Sangbarkeit sämmtlicher Partien, wie die farbenreiche, aber nirgends vordringliche Orchesterbegleitung, so durfte wohl behauptet werden, daß die deutsche Oper an dem Werke Holstein's eine überaus werthvolle Bereicherung gewonnen.

Eine alte Ehrenschuld trug das Stadttheater mit einer ersten Aufführung von Wagner's „Meistersingern" ab, über die seit 1868, wo die Oper zu München das Licht der

Welt erblickt, sich zahlreiche Federn schier stumpf geschrieben hatten. Die Oper feierte in Breslau einen glänzenden Triumph, der sich freilich nicht auf das an Schwulst und erzwungener Alterthümlichkeit der Sprache geradezu zu den carrikirten Erzeugnissen der Bühne gehörende Textbuch erstreckte. Ein enthusiastischer Kritikus war so naiv, die Besprechung desselben mit den Worten zu beginnen: „Shakespeare — Goethe — Wagner." Ein anderer mir persönlich befreundeter hochgebildeter Wagnerianer, Dr. Damrosch, der jetzt vielleicht jenseits des Oceans anderer Meinung geworden, begnügte sich damit, Wagner an Schiller anzureihen. Schiller — darunter nicht.

Das Lobe-Theater brachte bei Gelegenheit eines im März stattfindenden Gastspiels Lobe's ein französisches Drama, das, wenn auch nicht gerade neuesten Datums, dennoch auch heute noch gar viel des Interessanten und Fesselnden bietet und namentlich den Darstellern reiche Gelegenheit giebt, ihr Talent zur Geltung zu bringen. Ich meine Augier's „le fils de Giboyer." (Der Pelikan.) Ein Stück, geradezu typisch für das moderne französische Drama, welches es als seine Hauptaufgabe betrachtet, die Gegenwart entsprechend darzustellen und dieser Actualität offenbar seinen Reiz und seine Wirksamkeit verdankt. Es ist ein durchaus wahres Wort von Laube, daß das Theater gerade darin seine größte Macht hat, daß es die Gegenwart darstellt. Der „Pelikan" ist bahnbrechend für die dramatische Benutzung des politischen Lebens geworden und muß nach dieser Seite hin das Werk eines Meisters genannt werden. Die Verschmelzung von Motiven aus dem politischen und gesellschaftlichen Leben der Gegenwart zu einem harmonischen dramatischen Gebilde ist eine der schwierigsten Aufgaben der dramatischen Kunst, der sich in Deutschland unter allen Dramatikern nur einer gewachsen gezeigt hat: Gustav Freitag in den „Journalisten". Die meisten ähnlichen Versuche sind namentlich daran gescheitert, daß sie mehr dramatisirte politische Excurse, als wahrhaft lebendige Gestaltungen boten. In Augier's „Pelikan" bewegt sich die Handlung innerhalb der politischen Atmosphäre,

aber die daraus geschöpften Motive sind rein menschlicher Natur und unsere Theilnahme gilt den Personen und nicht blos den durch sie vertretenen Prinzipien. Unser Interesse an dem Verlauf der Handlung ist kein theoretisches, sondern ein persönliches und dieses spannende Interesse erhält und steigert sich bis zum Schluß. Unter den auftretenden Personen nimmt Giboyer das hauptsächlichste Interesse in Anspruch, Giboyer, der verrufene Pamphletist, dessen Feder jeder Partei zu Gebote steht, und der trotzdem unser innigstes Mitgefühl herausfordert. Wie ein Schiffbrüchiger auf wogender See, treibt dieser hochbegabte, aber an jeder Ueberzeugungstreue bankerotte Journalist in den Stürmen des Lebens dahin, vor dem völligen Versinken nur durch die Liebe zu einem Sohne geschützt, für dessen Erhaltung er, dem Pelikane gleich, das eigene Herzblut nicht schont, und den er unter den erdenklichsten Opfern zu einem edlen und gesinnungstüchtigen Manne erzogen hat, ohne daß dieser jemals den Vater in ihm vermuthen durfte. Ist dieses schöne Motiv an sich auch gerade nicht neu, so bekundet der Autor doch in der Verwerthung desselben eine so tiefe Kenntniß des menschlichen Herzens, daß sich aus den Zügen der problematischen Existenz ein Antlitz voll edler, echt menschlicher Regungen herausbildet, auf dem unser Auge mit der wärmsten Theilnahme ruht. Der Darsteller Lobe war dem Autor nichts schuldig geblieben. Das von ihm reproducirte Bild war bis auf das letzte Detail von bewunderungswürdiger Klarheit und Schärfe, eine Gestalt von packender Wirkung und hinreißendem Ausdruck.

Inmitten einer Fluth von Operngastspielen erschien auf den Brettern des Stadttheaters der berühmte Tragöde Ernesto Rossi mit einer italienischen Schauspielergesellschaft. Bei dem fremden Idiom der Vorstellungen mußte man sich freilich mit einem allgemeinen Verständniß der Situation begnügen; aber „Gefühl ist Alles" sagt Faust, und wer Rossi als Othello gesehen hat, empfand die ganze Bedeutung dieses Wortes. War auch eine volle dramatische Illusion nicht zu erzielen und konnte man nur von vereinzelten Stimmungen reden, die Rossi her-

vorrief, so waren diese Stimmungen doch überwältigend. Man konnte von Rossi wie Lessing von Rafael sagen: er wäre ein großes schauspielerisches Genie, selbst wenn er unglücklicherweise stumm geboren wäre. Der „Othello" des Künstlers wurde eben nicht blos empfunden, sondern auch verstanden. Sein Gesichtsausdruck erzählte die Leidensgeschichte des Mohren in beredtester Weise. Diese Mimik, wie andererseits die Plastik der Bewegungen, gehörte zu dem Bewunderungswürdigsten, was man auf der Bühne sehen konnte. — Daß der Künstler, der einen so hohen Ruf in der europäischen Theaterwelt genießt, in Breslau kein „Geschäft" machen würde, war unschwer vorauszusehen. Der kleinen Schaar aber, die den Gast als „Othello" und „Hamlet" gesehen, wird er sicher unvergeßlich bleiben.

Neununddreißigstes Kapitel.

Direction Ravené. „Liebe für Liebe." Franz Diener. Direction Tescher-Auerbach. Mlle. Donadio. Abonniren! Rücktritt der Direction. „Gudrun." Niemann-Rabe als „Marianne." „Arria und Messalina." Bertha Ehm. Ein halbes Jahrhundert Opernsänger.

Im Mai schloß das Stadttheater seine Pforten, um sie nach der üblich gewordenen Sommerpause Ende August unter der Direction von Hans Ravené wieder zu öffnen. Ein junger, von bestem Eifer erfüllter Director, hatte Ravené den großen Vorzug, im Besitz von bedeutenden Geldmitteln zu sein. Er war nicht genöthigt, den Kassenerfolg auf Kosten des Geschmackes und der Solidität um jeden Preis zu forciren, sondern in der glücklichen Lage, ohne gewaltsame Experimente und ohne überstürzte Maßregeln den Erfolg auf sorgfältig vorbereitetem Wege anstreben zu können. Leider gebrach es jedoch dem Director an der für den schwierigen Posten erforderlichen Erfahrung, und diesem Umstand vorzüglich in Verbindung mit der Indifferenz

des Publikums dürfte es zuzuschreiben sein, daß der gehoffte Erfolg ausblieb. — Zu gleicher Zeit war auch am Lobe-Theater ein Directionswechsel eingetreten. Das Lobe-Theater war mit dem 1. October 1874 in den Besitz des Director Lebrun zu Berlin übergegangen, der Pacht und Direction an Adolf L'Arronge übertrug, welcher bereits damals insbesondere durch „Mein Leopold" rühmlich in der deutschen Theaterwelt bekannt war.

Director Ravené erschien mit einem Personal auf dem Kampfplatz, das sowohl in der Oper wie im Schauspiel beachtenswerthe Kräfte aufwies; auch konnte der Direction wie dem Kunstpersonal die Anerkennung einer rührigen Thätigkeit nicht versagt werden.

Gustav von Moser's „Ultimo", ein Stück, das vor dem treffenden Gefühl für Situationskomik wie von dem Compositionstalent des fruchtbaren Autors wiederum glänzendes Zeugniß ablegte, ging mit großem Erfolge in Scene. Die anspruchslose Harmlosigkeit der Moser'schen Muse versetzte die Zuhörerschaft in die heiterste Laune. Im Uebrigen aber mangelte es an durchgreifenden Novitäten und blieb auch guten Aufführungen gegenüber die Theilnahmlosigkeit des Publikums unüberwindlich. Selbst Sonntags gähnte den Darstellern oft eine fürchterliche Leere entgegen, so daß auch der beherzten Direction der Muth entfallen konnte. Somit betrat die Direction Ravené nach kaum monatlicher Thätigkeit die Schwelle des neuen Jahres (1875) bereits unter sehr trüben Aussichten.

Im Februar beschritt in trefflicher Aufführung Spielhagen's „Liebe für Liebe" die Bühne des Stadttheaters. Das Stück lieferte einen unzweifelhaften Beweis, daß der Dramatiker sich dem Romandichter Spielhagen ebenbürtig zur Seite stellen durfte. Die realistische Darstellungsweise des Autors bildete wie in seinen Romanen die Basis, welche der Entwickelung und Ausführung des ganzen Baues Sicherheit und Festigkeit verlieh. Das Gefühl der Realität, untermischt mit einem schönen Gefühlsidealismus, offenbarte sich in der Handlung sowohl, wie in der Charakterzeichnung, ein Gefühl,

das sich auch dem Zuschauer mittheilte und seine Theilnahme erregte und festhielt. Da war nichts Unklares, nichts Unbestimmtes, sondern durchweg wirkliches Leben, scharf und bestimmt ausgeprägt in dem Gange der Handlung, stark und deutlich in den Figuren. Es war ein echt künstlerischer Realismus, der das Werk mit kräftigem Hauch durchzog, gleich entfernt von idealistischer Verschwommenheit, wie von materieller Rohheit. Das Stück war ein Meisterwurf und es zuerst von allen deutschen Bühnen zur Aufführung gebracht zu haben, eine rühmliche That des Breslauer Stadttheaters.

Mit günstigem Erfolge gastirte im Frühjahr der Tenorist Fr. Diener. Während unsere Bewunderung seit lange her meist Gesangsgrößen gegolten hatte, die sich bereits sur le retour befanden, wurde uns hier ein hoher Genuß durch einen begabten Sänger in aufsteigender Linie bereitet. War auch in der dramatischen Behandlung der Aufgaben gar manches zu klären, so bildeten doch ein Organ von blühender Jugendfrische und quellendem Wohllaut wie ein maßvoller und edler Gesangsvortrag Vorzüge des Sängers, die ihn rasch in der Gunst des Publikums befestigten.

Diener's Gastspiel war der letzte Erfolg der Direction Ravené. Auch ein mit unerhörter Pracht ausgestatteter „Oberon" vermochte nicht, dem hart bedrängten Theaterdirector ein schützender Genius zu werden. Der abermalige Directionswechsel war bereits im Mai 1875 eine fest beschlossene Sache. Das Regiment Ravené's hatte also nicht länger als eine Saison gedauert, eine kurze Zeit, aber lange genug, um das ansehnliche Vermögen des Mannes zu ruiniren. Es hatte ihm sicher nicht am besten Willen zur Hebung des Theaters gefehlt, leider aber an der nöthigen Erfahrung, und er hatte diesen Mangel theuer bezahlen müssen. Zum wenigsten konnte er sich mit dem Spruche trösten: tout perdu sauf l'honneur.

Im September trat die neue Direction Tescher-Auerbach auf den Kampfplatz. Die neuen Directoren waren in Theaterangelegenheiten erprobte Männer; Tescher hatte durch

23 Jahre als Intendant das Darmstädter Hoftheater geleitet, Auerbach war ein früherer, namentlich in Süddeutschland renommirter Opernsänger. Das Kunstpersonal auf dem Gebiete des Schauspiels verdiente die Bezeichnung „genügend": tüchtige Kräfte waren u. A. die Liebhaberin Roth und der Charakterdarsteller Moritz; die Opernkräfte konnten hervorragend genannt werden. Als Primadonna die mit großen Stimmmitteln begabte Emmy Schmidt-Zimmermann, der Tenorist Coloman Schmidt, der Bariton Alexi. Kapellmeister war Emil Hillmann, der gegenwärtige Stadttheaterdirector; die Regie führte Th. Bischoff, der seit den sechziger Jahren dem Institut angehörig, bis auf den heutigen Tag demselben treue Anhänglichkeit und unermüdliche vielseitige Thätigkeit gewidmet hat.

Die Vorstellungen gaben von der rührigen Thätigkeit der Direction erfreuliches Zeugniß. Aber das Publikum blieb fern, sein Mißtrauen gegen das Institut war so unüberwindlich, daß es auf ein Prüfen sich erst gar nicht einließ.

Die neuen Directoren waren keine Ravené's, die in keckem Jugendübermuth sich kopfüber in den Abgrund stürzten. Sie hatten bei Uebernahme der Pacht kein Geheimniß daraus gemacht, daß sie ohne eine theilweise Garantie durch das Abonnement das Unternehmen nicht fortzuführen im Stande seien. Nun bei aller Thätigkeit, von jeder Unterstützung verlassen, deckten sie den wunden Fleck vor aller Welt auf. Ohne ausreichendes Abonnement keine Theaterleitung! war ihre Parole.

Eine Anzahl hochangesehener Männer, darunter der Oberbürgermeister von Forckenbeck, setzten ein Cirkular in Umlauf, worin dringend gebeten wurde, „durch Betheiligung an dem Abonnement mitzuhelfen, daß der Direction des Stadttheaters die traurige Nothwendigkeit erspart bleibt, die Bühne wegen mangelnder Theilnahme über kurz oder lang schließen zu müssen." Wenn Herr v. Forckenbeck das Wort erhebt, horcht ein Parlament auf; an den feuerfesten Geldschränken von Breslau's „Oberen Zehntausend" prallte es machtlos ab: das Circular blieb vollständig erfolglos. Die Direction griff schließlich zu dem

Mittel der Selbsthilfe, indem sie durch Ausgabe von Bons die Eintrittspreise um $33^1/_3$ Prozent ermäßigte. Aber diese Manipulation konnte die Katastrophe nur auf kurze Zeit verzögern.

Einen vorübergehenden Erfolg erzielte das Gastspiel von Mlle. Donadio, einer Coloraturſängerin, die in gleichem Maße durch edlen Wohllaut des Organs und unvergleichliche Anmuth des Vortrages, wie durch poetischen Liebreiz der äußeren Erscheinung fesselte. Ihr Verhältniß zur dramatischen Kunst war dagegen nicht sehr intimer Natur. In frappanter Weise documentirte die Künstlerin ihre Gleichgiltigkeit gegen alle dramatische Charakteristik als „Martha" dadurch, daß sie im Beginn des vierten Actes, wo sich die Lady zerknirscht und reuig bei Lyonel einfindet, unter Weglassung ihres Monologes, der Einleitung zu der darauf folgenden bedeutsamsten Scene der Oper, dafür die Walzerarie aus „Dinorah" einlegte. Das hieß den ganzen innern Zusammenhang des dramatischen Vorgangs verleugnen und zersprengen; mit gleichem Rechte konnte „Rienzi" hoch zu Roß die „Schlummerarie" aus der „Stummen", „Rigoletto" die „Champagnerarie" einlegen! Das Publikum war in seinem ästhetischen Gewissen freilich elastisch genug, diese Absurdität der schnell beliebt gewordenen Sängerin sogar mit Beifall zu belohnen.

Das neue Jahr (1876) betrat das Stadttheater unter den schlimmsten Auspicien. Das Publikum hielt sich auch von anerkannt guten Vorstellungen hartnäckig fern. Eine vorzügliche Aufführung des „Fidelio" mit Frau Zimmermann in der Titelrolle, die erste in der Saison, sah ein nur schwach besetztes Haus.

Die Leidensgeschichte des Stadttheaters sollte um ein trübes Blatt vermehrt werden: mitten in der Saison sah sich die Direction zum Rücktritt genöthigt.

Eine Gesellschaft, mehr als 150 Personen, die im Vertrauen auf den Namen „Breslauer Stadttheater" gekommen war, mitten im Winter an die Luft gesetzt! —

Die gänzliche Schließung der Bühne wurde nur dadurch verhütet, daß das brotlos gewordene Kunstpersonal die Fortfüh-

rung der Geschäfte auf eigene Rechnung und Gefahr übernahm. Abermals also Spiel auf Theilung.

Indeß, die hartgeprüften Mitglieder brachten es zu Stande, durch sorgfältige Aufführungen, interessante Gastspiele und Vorführung einiger wirkungsvollen Novitäten, das Publikum soweit wenigstens aus seiner Apathie aufzurütteln, daß die Saison zur Noth zu Ende gebracht werden konnte.

Zunächst wurde dem Schauspiel eine größere Sorgfalt als bisher zugewendet. U. A. gelangte das Erstlingswerk eines jungen Breslauer Poeten, „Gudrun", Schauspiel von Carl Caro mit glücklichem Erfolge zur Aufführung. Für ein Erstlingswerk hatte das Stück mannigfache Vorzüge aufzuweisen. Besonders überraschend war eine gewisse Sicherheit in der Führung der Handlung, wie sie bei Anfängern auf dem Gebiet der dramatischen Dichtung zur Seltenheit gehört. Die bedenklichen Gebrechen des Stückes lagen im Stoff, und sich im Stoffe vergreifen, ist einmal das Schicksal junger Dramatiker. Die Warnung des alten Goethe, bei der Wahl des Stoffes für ein Theaterstück mit der allergrößten Vorsicht zu verfahren, weil davon das Schicksal des Stückes in erster Linie abhänge; diese Mahnung wird, wie jede weise Lehre des Alters, von der Jugend wenig beachtet. „Wie viele habe ich schon begraben, und immer circulirt ein neues, frisches Blut." Wenn so ein junger Autor sich in einen Stoff verliebt, dann ergeht es ihm wie Verliebten im Allgemeinen: er sieht nur die Reize und ist blind für jedes Gebrechen. „Gudrun, die deutsche Odyssee" ist aus mehrfachen Gründen ein für die dramatische Behandlung durchaus spröder Stoff. Einmal ist es überhaupt ein gewagtes Unternehmen, ein episches Gedicht in ein dramatisches umzugestalten; bei den altdeutschen Epen tritt aber noch der erschwerende Umstand hinzu, daß ihre Helden mit ihren Thaten, Sitten und Gesinnungen unserer ganzen Anschauung durchaus fremdartig erscheinen. Sie machen nichts weiter, als den Eindruck von Nebelbildern, die uns keine innerliche Theilnahme abzugewinnen vermögen. Das psychologische Moment tritt fast gänzlich in den

Hintergrund, die Charakteristik kommt nicht über die rohen Umrisse hinaus, und der Reiz des Sagenhaften, der uns in der Erzählung fesselt, verblaßt bei dem hellen Licht der Bühnenrampe. Selbst ein so gewaltiger Dichter, wie Fr. Hebbel, hat mit seiner Nibelungentrilogie nichts weiter erreicht, als einen Preis zu gewinnen. Für die lebendige Bühne ist sein Drama ein unfruchtbares Experiment geblieben. — —

Nach „Gudrun" erschienen im Schauspiel zwei Gäste, die in Breslau immer eine ganz ausnahmsweise Zugkraft bewährt haben. Hedwig Niemann-Rabe und Pauline Ulrich. Aus dem damaligen Auftreten der Rabe ist mir ihre Darstellung der „Marianne" in Goethe's „Geschwistern" unvergeßlich geblieben. Die überschäumende Liebe Mariannen's zu ihrem vermeintlichen Bruder weist auf einen geheimen Naturtrieb hin, der die dichterische Motivirung des ganzen Vorganges überaus zu gefährden geneigt ist. Nur die zarte Grazie der Goethe'schen Muse konnte über solche gefahrvolle Klippe hinwegführen und nur das große Talent einer Niemann-Rabe konnte es wagen, einer solchen Gestalt anschauliches Leben auf der Bühne zu geben. Die Grenze der Schönheitslinie ist hier äußerst fein gezogen und nur den schwächsten Grad in der Zeichnung vergriffen, wird die Gestalt zum peinlichsten Bilde. Unsere Künstlerin bot eins von überwältigendem Zauber. Das stille heitere Wesen dieses Mädchens muthete den Zuhörer wie ein ruhiger sonniger Frühlingsmorgen an: ihre Naivetät, gepaart mit einem gewissen humoristischen Ernst, trug das Gepräge reinster Natürlichkeit, ein Hauch sinnlichen Verlangens durchzitterte wie ahnungsvoll die jungfräuliche Keuschheit des Ausdruckes, jeder Laut seelenvoll und innig, jeder Aufschlag des Auges das Unsagbare und Geheime der Herzensregung verkündend — im Ganzen eine im kleinen Rahmen so hervorragende Leistung, daß sie ein ganzes Dutzend Paraderollen aufwog.

Auf „Marianne" „Arria und Messalina". Messalina, das Weib verruchtesten Andenkens, die „durchlauchtigste Metze" Heldin einer Tragödie! Gebrandmarkt für ewige Zeiten

ist der Name Messalina durch Tacitus und Juvenal auf die Nachwelt gekommen. Und nicht blos im Pfuhl der Buhlerinnen, sondern auch durch so entsetzliche Greuel und Frevel befleckte die „Durchlauchtigste" ihr Angedenken, daß Juvenal bei der hier nicht wieder zu gebenden Schilderung ihrer Ausschweifungen den Zusatz macht: „und das Wenigste sündigt die Wollust". Wo lag bei der Häßlichkeit solchen schandbaren Lebens der poetische Anreiz zur Gestaltung einer tragischen Heroine?

Wilbrandt's Stück ließ die Frage unbeantwortet. Auf eine „Rettung" der Kaiserlichen „Cameliendame" ist es nicht abgesehen, denn auch die Messalina Wilbrandt's war die vollständigste Personification von Wollust und Grausamkeit. Wenn aber die niedrigste sinnliche Begier eines Weibes das tragische Motiv abgeben soll, dann sind wir bei der Satire auf alle tragische Dichtung angelangt. Ein Weib, das sich einen schönen jungen Menschen (Marcus, Sohn der tugendhaften Arria) von der Straße auffängt und um Befriedigung ihrer Lüste vor ihm auf den Knieen winselt, ist eine widerwärtige Erscheinung. Und wenn dasselbe Weib später noch an der Leiche dieses jungen Menschen mit der Mutter desselben hadert und streitet, so ist das eine Ungeheuerlichkeit häßlichster Art. Die Mannstollheit der Heldin artet zuletzt in Verrücktheit aus, da sie als Bachantin an der Spitze eines Chores von Bachantinnen ihre Vermählungsfeier mit dem früheren Geliebten Silius begehen will. Das ist schon Tollheit ohne Methode und stempelt das Ganze zu einer dramatischen Phantasie über „Messalinen-Motive." — Es mag „paradox" klingen, aber ich wage deshalb doch die Vermuthung auszusprechen: Wilbrandt wollte eine tragische Offenbachiade schreiben. — Die dramatische Muse hat bei der herrschenden Geschmacksrichtung bereits so buntscheckige Gewänder angelegt, daß uns keine Wunderlichkeit mehr überraschen kann. Vielleicht beginnt mit Wilbrandt's „Messalina" eine neue Aera Offenbach'scher Production! Einzelne Scenen erinnerten bereits lebhaft an Offenbach, wie die zwischen Messalina und Marcus im „Venustempel" an die Scene

zwischen Paris und Helena im 2. Act der „Schönen Helena". Der Unterschied ist nur, daß es dort lustig, und hier traurig zugeht, traurig bis zur Widerwärtigkeit. Nun, das gewöhnt sich. Die lustige Offenbachiade wurde auch nicht sofort goutirt, an der tragischen wird man auch schon Gefallen finden, wenn sich nur erst die rechten Priesterinnen für die Darstellung der Messalina finden. Pauline Ulrich war es nicht. Ihre ganze künstlerische Persönlichkeit ist zu sehr auf das Harmonische und Edle angelegt, als daß die wilden Ausbrüche einer roßwüthigen Brunst in ihrem Munde einen glaubhaften Eindruck machen konnten. —

In der Oper feierte die Wiener Kammersängerin Bertha Ehm großartige Triumphe. Bertha Ehm fesselte weniger durch besondere Größe des Tons, als durch hinreißende Beredtsamkeit des Ausdruckes. Eine seltene Meisterschaft zeigte die Künstlerin in der Farbengebung des Tones, dessen Klang bald dunkel und gedeckt, bald hell und jubelnd, stets die richtige Stimmung charakterisirte. Namentlich war ihr mezza voce-Gesang von selten künstlerischer Vollendung. Eine Meisterleistung der Ehm war die „Selika". In dem großen Duett des vierten Actes entwickelte die Künstlerin eine Fülle dramatischen Lebens, wie es nur bei den Auserwählten anzutreffen ist, in deren Adern das echte heiße Theaterblut fließt.

Gegen Schluß der Saison feierte das Stadttheater noch ein künstlerisches Ereigniß von hervorragend heimischer Bedeutung. Adolf Prawit beging sein fünfzigjähriges Künstlerjubiläum. Nach einem halben Jahrhundert auf den Brettern noch ein Gesangsheld, der „Marcel" und „Saraſtro" singt, eine derartige Erscheinung dürfte in der Theaterwelt kein zweites Mal anzutreffen sein. Und dieses halbe Jahrhundert von des Jubilars Wirksamkeit war mit Abzug von nur 9 Jahren der Breslauer Bühne ununterbrochen in guten, wie bösen Tagen, trotz aller Calamitäten des doppelten Brandes und der häufigen Directionswechsel gewidmet; wahrlich, ein Beispiel von Ausdauer und Anhänglichkeit, wie es bei dem Kunstpersonal von Stadttheatern sicher zu den größten Seltenheiten gehört.

Vierzigstes Kapitel.

Schließung des Stadttheaters. Liquidation des Actienvereins. Novitäten im Lobe-Theater.

Anfang Juni 1876 beschloß das Stadttheaterpersonal seine Vorstellungen. Das Haus war wieder ein Mal zu vermiethen und zwar zu vermiethen, noch ehe der jüngste Miether es überhaupt noch bezogen. Denn der von dem Theater-Actienverein neuerdings mit dem Düsseldorfer Director Scherbarth abgeschlossene Contract war hinfällig geworden, weil Scherbarth die am 15. Mai fällige Caution nicht erlegt hatte. Im Interesse des Kunstinstituts, dessen tiefer Verfall durch alljährig wiederkehrende Pachtausschreibungen nicht aufzuhalten war, mußte man hoffen, daß sich kein neuer Bewerber finde. Dem Stadttheater konnte nur durch eine Radikalkur geholfen werden.

In einer Generalversammlung des Theater-Actienvereins blieb ich mit dem Antrage auf Nichtverpachtung in der Minorität. Die Gefahren der unter den obwaltenden Umständen vorzunehmenden Verpachtung wurden nicht in Abrede gestellt; aber man entschied sich trotzdem für dieselbe unter dem unverhohlenen Geständniß: daß man auf den Pachtzins von 5000 Thlr. nicht verzichten könne. —

Die Gesellschaft besaß nun allerdings das zweifellose Recht, ihren Besitz zu Grunde gehen zu lassen. Litt aber unter ihrer Theilnahmlosigkeit das an diesen Besitz geknüpfte öffentliche Interesse, so gebot ein höheres Recht, zur Wahrung dieses Interesses einen Besitzwechsel herbeizuführen, einen Wechsel, bei welchem eine rege und thatkräftige Fürsorge des neuen Eigenthümers zu erwarten stand. Von diesem Standpunkt aus vertrat ich bereits im Frühjahr die Parole: Fort mit dem Actienverein. Das mußte der erste entscheidende Schritt bei der vorzunehmenden Radicalkur werden.

Bereits derselbe Sommer sollte diese Forderung erfüllen. Liquidation, das böse, unheilschwangere Wort, Grabgeläute so

manchen verheißungsvollen Unternehmens aus der goldenen Gründerepoche, ertönte nunmehr auch einer der altehrwürdigsten Gründungen unserer guten Stadt: am 18. Juli 1876 beschloß eine Generalversammlung des Theater-Actienvereins die Auflösung der Gesellschaftt.

Der Verein war durch Statut vom 17. Januar 1798 gegründet worden, und wurde, als er den gesteigerten Anforderungen der Zeit nicht mehr zu entsprechen vermochte, am 23. Mai 1837 dahin erweitert, daß durch Creirung neuer Actien der Bau des Theaters in der Schweidnitzer Straße zur Ausführung kam. In den Statuten ist nirgends von „Provisionen", Gründerlohn", „Tantièmen" 2c. die Rede, als Aufgabe des erweiterten Vereins bezeichnete § 38 des Statuts:

> „daß die Theateranstalt das werde und bleibe, was sie nach dem Zwecke ihrer Begründung sein soll, eine Anstalt zur Bildung der äußeren Sitte und des Kunstgeschmacks und zur Gewährung eines wahren Kunstgenusses".

So dachte und handelte man vor vier Jahrzehnten, als der ältere Verein nicht mehr in der Lage war, die gesteigerten Ansprüche im Hause „zur kalten Asche" zu erfüllen. Opferwillige, kunstsinnige und intelligente Männer traten an die Spitze des Unternehmens und gründeten den neuen Kunsttempel.

Jetzt, nachdem die Stadt an Umfang und Einwohnerzahl auf das Doppelte gestiegen, thaten wir uns wieder zusammen, um vor aller Welt das Geständniß unserer Ohnmacht abzulegen und — uns aufzulösen. Wahrlich, es war ein groß Ergötzen, zu schauen, „wie wir's zuletzt so herrlich weit gebracht."

* * *

Die Auflösung des Vereins, der nicht mehr in der Lage war, die Theateranstalt im Geist und Sinne der Begründung fortzuführen, war beschlossen. Wie sich aber das weitere Schicksal des Instituts gestalten, auf welchem Wege sich die Verjüngung und Neugestaltung des Unternehmens vollziehen sollte,

lag noch im Schoße der Zukunft verborgen. Eine Entscheidung hierüber sollte erst nach längerer Frist erzielt werden; und so lange, d. h. zwei Jahre blieb das Theater geschlossen, um nur mehrmals auf Monate bez. Wochen an einzelne Schauspiel- oder Operntruppen vermiethet zu werden.

In der Hauptsache trat also während der Jahre 1876 bis 1878 die Lobe-Bühne in den Vordergrund des theatralischen Interesses. L'Arronge's umsichtige Theaterleitung brachte es zu Wege, das Institut selbst durch die Klippen des theaterfeindlichen Hochsommers mit Geschick hindurch zu führen.

Im Juni erschien auf dem Lobe-Theater „Carolina Brochi", eine interessante Arbeit aus der Feder des Regierungsrathes Hermann Kette. Trotz des historischen Hintergrundes (das Stück spielte am Mediceerhof zu Florenz) vermißte man doch den historischen Charakter. Man hatte es mit bloßen Namen aus der Renaissance zu thun, der Vorgang und die ganze Charakteristik trugen modernes Gepräge in romantischer Umhüllung. Der Reiz dieses Schauspiels lag in der poetischen Behandlung; der Verfasser zeigte sich als feinfühliger Poet von gewählter und gedankenreicher Sprache, der jedem rohen Effect aus dem Wege ging. Die Rolle der „Bianca Capello" spielte Frau Erhartt aus Berlin. Die exceptionellen Vorzüge dieser distinguirten Künstlerin, die Classicität des Vortrages, wie die Noblesse der Haltung, kommen gerade in dieser Partie vorzüglich zur Geltung und halfen der Novität einen ehrenvollen Erfolg erringen.

Die „Modelle des Sheridan" dagegen, das Erstlingswerk Hugo Bürger's fand eine äußerst kühle Aufnahme. Geschickte Combination der Handlung, dramatische Bewegung und stellenweise recht schwungvolle Diction ließen sich dem Stück nicht absprechen, aber die Physiognomie der gewaltigen Geschichtsepoche wiederzuspiegeln, welche durch die Namen Pitt, Burke, Fox, Sheridan bezeichnet wird, war dem Autor in keiner Weise gelungen. Einzelne der berühmten Namen klangen wohl an unser Ohr, Sheridan war sogar Hauptperson, aber man hörte eben blos Namen und Worte — nichts als Worte; von einer Ver-

tiefung in den Geschichtsgeist war nichts zu verspüren. Ueberdies war der berühmte Autor der „Lästerschule" selbst eben so flach und verzeichnet, wie die Modelle zu seinen Gestalten. Man vermochte sich auch nicht für eine Person aus der ganzen Gesellschaft zu erwärmen.

Experimentiren ist die Signatur der herrschenden Bühnenpraxis und der schwache Zufluß an wirksamen Novitäten im Verhältniß zu dem großen Bedarf der Bühnen erklärt das Experimentiren mit allen möglichen und unmöglichen Productionen zur Genüge. Das Publikum ist in seinem Verlangen nach Neuem unersättlich und zur Befriedigung dieser Begierde werden nicht blos Reisen in die entfernten Himmelskörper theatralisch inscenirt, sondern man greift auch in die entfernten Literaturgebiete zurück und arrangirt „historische Theaterabende", bringt den zweiten Theil des „Faust" mit großem Pomp auf die Bühne, man sprengt Gräber und Särge, um dem Moloch Neugier neue Nahrung zu verschaffen. Dieser herrschenden Richtung war auch der Versuch zu verdanken, der bei Gelegenheit eines Gastspiels von Marie Seebach mit Goethe's „Stella" gemacht wurde. Die berühmte Tragödin hatte mit der „Stella" an den verschiedensten deutschen Bühnen große Erfolge erzielt und ihre tragische Kunst feierte auch bei uns damit einen schönen Triumph. Das Stück aber selbst genießbar zu machen, — und das muß trotz des unsterblichen Namens auf seinem Titelblatt gesagt werden — konnte selbst einer Marie Seebach nicht gelingen.

* * *

Der Herbst 1876 brachte für Breslau ein Ereigniß von hervorragend künstlerischer Bedeutsamkeit: das erste Erscheinen der Meininger.

Hierüber jedoch im nächsten Abschnitt.

Einundvierzigstes Kapitel.

Von den Meiningern.

Meiningen an der Werra ist die Haupt- und Residenzstadt des Herzogthums Sachsen-Meiningen-Hildburghausen, hat einen schönen Park, eine reiche Bibliothek, ein Kunst- und Naturalienkabinet und 7000 Einwohner 2c.

Das war so ziemlich Alles, was man bis vor wenigen Jahren von dem Städtchen an der Werra wußte. Daß von Meiningen irgend wo sonst in der Oeffentlichkeit die Rede war, ist mir nicht bekannt. Im öffentlichen Verkehr machten sich früher „die Meininger" höchstens unter den sogenannten wilden Kassenscheinen bemerkbar.

Und jetzt — mit welchem Wohlklang schlug das Wort „die Meininger" nicht an unser Ohr! So weit die deutsche Zunge klingt und darüber hinaus wurde Meiningen als ein wundersamer Ort gepriesen. Meiningen war Weltstadt geworden!

Und wer hatte diesen Zauber vollbracht? — Eine Schauspielertruppe. Klangs auch wie ein Märchen, so war es dennoch eine unleugbare Thatsache: eine Schauspielertruppe hatte ein kleines, unbeachtetes Städtchen in kürzester Frist zur Höhe einer Weltberühmtheit hervorgehoben, und Meiningen war ein Losungswort, keinem Gebildeten im weiten deutschen Reiche unbekannt.

Weimar verdankt seine Berühmtheit unserm höchsten Dichterpaar, das begriff sich leicht, ein ähnliches ist öfter vorgekommen. Meiningen war in die Reihe der weltberühmten Städte durch eine Schauspielertruppe eingetreten, und das war sicher neu und noch schwerlich jemals dagewesen.

Wie war das nur zugegangen? —

Im Jahre 1873 — die Meininger waren dazumal noch nicht „die Meininger" — führte mich ein freundlicher Zufall in den Kreis des regierenden Herzogs Georg von Sachsen-Meiningen. Es war wenige Monate nach seiner Verheirathung

mit der ehemaligen Schauspielerin Ellen Franz — jetzt Freifrau von Heldburg. Die Unterhaltung mit dem edlen Paare hatte vorzugsweise die dramatische Kunst zum Gegenstand; und diese Gespräche sowohl, als die Vorstellungen am Hoftheater, denen ich beiwohnte, überzeugten mich, daß Alles, was bis dahin über die Pflege der dramatischen Kunst durch Herzog Georg verlautet war, von der Wirklichkeit bei Weitem übertroffen wurde. Ich fand in dem herzoglichen Theater eine seltene Specialität — ein Kunstinstitut, das weder die geschäftliche Speculation eines Privatunternehmers verfolgte, noch darauf angelegt war, ein Paradestück im Hofhalt eines prunkliebenden Fürsten zu bilden. Es hatte sich gewissenhaft die Grenzen seiner Wirksamkeit abgesteckt und entwickelte innerhalb derselben ohne jede Ostentation eine rein künstlerische Thätigkeit, die durch Erfahrung, Wissenschaft und Geschmack seines fürstlichen Beschützers geschützt und gehoben wurde.

Doch Beschützer ist nicht das rechte Wort. Herzog Georg war ganz etwas anderes, als ein fürstlicher Mäcen, und noch weniger zutreffend wäre es, seine Neigung für das Theater auf bloße Liebhaberei und Zeitvertreib zurückzuführen. Der Herzog widmete sich vielmehr der Pflege der dramatischen Kunst aus innerem Drange und mit dem vollen Ernste eines rein künstlerischen Strebens. Denn in diesem Fürsten lebte eine ganze und echte Künstlerseele.

Mit solchem Eindruck schied ich aus dem reizenden Liebenstein, der Sommerresidenz des Herzogs, wo es mir vergönnt war, mit ihm und seiner Gattin —

Doch halt! Hier drängt es mich zu einer abschweifenden Bemerkung, die ich um so weniger zu unterdrücken Veranlassung habe, als der Gegenstand trotz seiner delikaten Natur oft genug in gerade nicht delikater Weise öffentlich besprochen wurde. Ich meine die Verheirathung des Herzogs mit der ehemaligen Schauspielerin Ellen Franz.

Daß man in Hofkreisen solche Heirath eines souveränen Fürsten als eine Versündigung gegen das „blaue Blut" ansah,

finde ich begreiflich. In gleicher Weise kann man erklärlich finden, daß Gevatter Schneider und Handschuhmacher in Meiningen sich in ihrem Lokalpatriotismus gekränkt fühlten, eine Schauspielerin an Stelle der Landesmutter placirt zu sehen. Unsere Liese, mochte manche Bäckersfrau in Meiningen zu ihrem gestrengen Eheherrn gesagt haben, wäre wohl doch noch eine ganz andere Partie für den Herzog gewesen, als die da vom Theater. Völlig unbegreiflich aber bleibt es, daß selbst freisinnige Journale sich dazu hergeben konnten, das „Ereigniß" in frivoler Manier zu behandeln. Vor einem Herrscher, der alle angeborenen und anerzogenen Standesvorurtheile so weit überwunden, daß er dem Zuge seines Herzens folgend, eine bürgerliche Frau vor aller Welt zur rechtmäßigen Gattin nimmt, vor einem solchen Mann ziehe ich hochachtungsvoll den Hut. Und daß es just eine Schauspielerin war —, nun wer diese ehemalige Künstlerin kennen gelernt hat, der wird mir beistimmen, daß sie alle Vorzüge hoher Geistesbildung und edler Weiblichkeit besitzt, um den Platz an der Seite eines „hohen Herrn" würdig auszufüllen. Sie war eine Priesterin der Kunst im besten Sinne des Wortes und mit gutem Recht rühmt sie sich noch jetzt ihres früheren Standes. Die künstlerische Laufbahn hatte hier ein Band um zwei Personen geschlungen, die in ihrer äußeren Lebensstellung durch eine weite, scheinbar unausfüllbare Kluft getrennt waren. Der Mann war aber Mannes genug, die Kluft zu überspringen, und die Frau war es werth, die Lebensgenossin dieses Mannes zu sein. Nicht eine romanhafte Laune, ein inneres Naturgesetz hatte sich hier sieghaft bewährt, sieghaft genug, um allen Klatsch und Tratsch schließlich wie Nebel und Rauch zu zerstreuen.

Ich kehre nach dieser Zwischenbemerkung zu meinem eigentlichen Thema zurück: zu der fürstlichen Pflege, die Herzog Georg seinem Theater widmete. Er that dies in doppelter Beziehung, in künstlerischer und materieller. Bei seiner reichen Erfahrung und edlen Geschmacksbildung war er der zuverlässigste Rathgeber seines Kunstpersonals und zwar mit der gewinnenden Liebenswürdigkeit eines theilnahmsvollen Freundes. Mild und ernst im

Urtheil, förderte er das Talent durch aufmunternden Zuspruch und ehrende Anerkennung und seiner steten Wachsamkeit über jedes Detail einer Vorstellung war es zu verdanken, daß die Aufführungen jederzeit das Gepräge der Rundung und Abgeschlossenheit trugen. Und da dieses wachsame Auge niemals den Zornesblick eines aufbrausenden Regisseurs sprühte, und der Tadel niemals in verletzender Härte auftrat, so herrschte unter dem Personal dieses Theaters eine freudige Strebsamkeit, die dem Ganzen zu wesentlichem Nutzen gereichte. Das Bewußtsein, unter den Augen eines eben so wohlwollenden als sachkundigen Fürsten zu spielen, der für jeden Vorzug wie jeden Mangel das sinnigste Verständniß hatte, war der schärfste Sporn für die Mitglieder dieser Bühne, ihre Aufmerksamkeit auf das Ensemble zu richten und jede launenhafte Willkür im Zügel zu halten. Es war künstlerische Zucht an diesem kleinen Hoftheater, wie selten noch irgendwo, aber sie war nicht das Produkt eines Zwangsregimentes, sondern das naturgemäße Ergebniß einer Kunstpflege, die in dem Herzog ihren treuesten Hort und Beschützer hatte.

Auf die materiellen Opfer, die mit einer derartigen Kunstpflege verbunden sind, hier einzugehen, halte ich nicht für angebracht. Nicht unerwähnt aber kann ich es lassen, und muß es als einen der edelsten Züge in dem Charakter des Herzogs hervorheben, daß er für das Wohlergehen seines Kunstpersonals eine wahrhaft väterliche Besorgniß hegte. Es war eben nicht das bloße Mäcenatenthum, es war die Künstlerseele, die solche Empfindung in seinem Herzen wach hielt. Ich konnte dies insbesondere an der warmen Theilnahme erkennen, die der Fürst einem in Breslau noch in lebhafter Erinnerung stehenden Künstler, dem Schauspieler Josef Weilenbeck zuwendete. Der treffliche Darsteller, im Leben, wie auf der Bühne ein Charakter, war von dem traurigen Geschick ereilt worden, im besten Mannesalter und auf dem Höhepunkte seines langen, unermüdlichen Kunststrebens — zu erblinden. Aber auch von ewiger Nacht umgeben, war er in seinem Kunsteifer nicht erkaltet und spielte

sogar noch. Ein blinder Schauspieler! Man sollte es kaum für glaublich halten, daß ein Mensch ohne Augenlicht sich so sicher und fest auf den Brettern bewegen könnte, daß er die Illusion des Zuschauers nicht beeinträchtigte. Es klingt schier wie ein Wunder, ist darum aber nicht minder wahr. Bewunderungswürdig und rührend zugleich war die edle Resignation, mit welcher der bedauernswerthe Künstler sein Geschick ertrug, und wie er sich ohne Klagen und Murren, ja zuweilen sogar mit Humor darin zu finden wußte. Von reger Phantasie und voll Theilnahme für alle Interessen der Kunst und des öffentlichen Lebens überhaupt, erschien er im Verkehr mit Freunden in der ganzen Frische und Regsamkeit eines strebsamen, ungebeugten Geistes. — Weilenbeck hat als Blinder Rollen wie „Shylock", „Argan" (Eingebildeter Kranker), „Attinghausen" u. A. in hervorragender Weise zur Darstellung gebracht und sich erst vor Kurzem von der Bühnenthätigkeit zurückgezogen.

Herzog Georg richtete seine Aufmerksamkeit vorzugsweise auf die Pflege des classischen Dramas. Er war ein tiefer Kenner der classischen Literatur, der deutschen sowohl als der fremdländischen und hatte seinen Shakespeare namentlich „mit heißem Bemühen" in England selbst studirt. So setzte er alles daran, die classischen Meisterwerke in möglichster Reinheit zur Darstellung zu bringen.

Der Weg, den er zur Erreichung dieses Zieles einschlug, war mühsam genug. Meisterwerke in möglichster Reinheit darstellen — das ist leichter gesagt, als gethan. Man spricht aller Orten von der Nothwendigkeit eines guten Ensembles, und an manchen Bühnen wird ein solches mit gutem Erfolge angestrebt. Bis zu seinen letzten Consequenzen doch war das Prinzip der vollendeten Harmonie, worauf ein wirklich gutes Ensemble beruht, noch an keinem deutschen Theater zur Durchführung gekommen, und wird es auch schwerlich jemals. Denn abgesehen von dem kostspieligen Apparat, stehen einer solchen absoluten Durchführung des Prinzips hunderterlei Rücksichten entgegen, denen sich selbst die Hoftheater nicht entziehen können und auf

die einzugehen, mich zu weit führen würde. Sie sind übrigens jedem Einsichtigen bekannt und die Thatsachen beweisen, daß alle deutschen Theater mehr oder weniger diesen Rücksichten Rechnung zu tragen haben.

Hier nun setzte das Meininger Theater seine Hebel an und die Parole lautete: Vollendete Harmonie der Vorstellungen. Jedes Kunstwerk wurde wie ein Organismus behandelt, an welchem das Einzelne nur in soweit von Werth ist, als es sich dem Ganzen dienstbar erweist. Die hervorragende Bedeutsamkeit einzelner Mitglieder der Gesellschaft konnte nie den Grund zu einer Concession an besondere Neigungen abgeben. Ein unbeugsamer Wille, verbunden mit hingebungsvoller Begeisterung für den Gegenstand, führt das Regiment, in welchen der fürstliche Leiter namentlich durch den jungen, thatkräftigen und intelligenten Oberregisseur (jetzigen Intendanzrath) Chronegk unterstützt wurde. Als Motto für diese Theaterleitung schien das Schiller'sche Distichon genommen:

„Immer strebe zum Ganzen! und kannst du selber kein Ganzes
„Werden, als dienendes Glied schließ an ein Ganzes Dich an.

Und in solchem Maße war in dieser Gesellschaft Jeder und Jedes „dienendes Glied", daß ein Künstler, der heute den „Egmont" und eine Künstlerin, die heute die „Maria Stuart" gespielt, morgen in stummen Rollen als Statisten mitwirkten. Der Künstler wurde dadurch nicht zum „Statisten" degradirt, sondern im Gegentheil, der Statist zum „Künstler" erhoben. Das Wort „Statisterin" existirte überhaupt nicht im Lexicon der Meininger, und der Kleine wie der Große erhielt seine Bedeutung nur durch die harmonische Einfügung in das Ganze.

Die Vorstellungen der Meininger wußten das Kunstprinzip zu verwirklichen, das jedem wahren Dramatiker wie jedem ernsthaften Aesthetiker als unverrückbarer Zielpunkt stets galt und noch gilt, das Fundamentalgesetz, worauf alle echte und wahre Kunstgestaltung beruht: die Uebereinstimmung zwischen Inhalt und Form. In das Bereich solcher Harmonie fiel selbstverständlich auch der äußere Apparat der Dekorationen und Kostüme,

soweit er dem Zuschauer die Illusion bereitet, die ihn in die für den Inhalt des Dramas empfängliche Stimmung versetzt. In diesem Punkte wurde nicht blos auf Pracht, sondern noch mehr auf möglichste Treue nach der Natur wie in historischer Beziehung gehalten. Der Herzog selbst war ein genialer Zeichner und das geringfügigste äußerliche Requisit hatte seinem Geschmack Genüge zu leisten.

Die Prinzipienfrage, ob es überhaupt statthaft sei, ein dichterisches Werk, das sich doch vorzüglich an Geist und Gemüth des Zuschauers wende, mit einem großen Aufwand von äußerlichen Mitteln zur Anschauung zu bringen; dieses vielfach ventilirte Thema dünkt mir eine müßige Doctorfrage, deren Beantwortung sehr einfach erscheint, falls man sie nur nicht durch Spitzfindigkeiten zu verdunkeln sucht. Ich sage: ja und nein, jenachdem. Es ist nicht wahr, daß es sich in den Vorstellungen der Meininger um bunten Flitterkram, um lediglich äußeren Prunk handelt. Was ist denn im Bühnenspiel eine gleichgiltige Aeußerlichkeit? Ist es vielleicht das Kostüm? Ist es gleichgiltig, wenn z. B. Othello im schwarzen Frack mit weißer Binde auf der Bühne erschiene, oder wenn eine Volksbewegung durch steifleinene Statisten dargestellt wird? — Kein Vernünftiger wird das behaupten wollen. Kostüme, landschaftlicher Charakter, Zimmereinrichtung, Massenbewegung, kurz alles scheinbar Aeußerliche gehört zum Wesen der dramatischen Dichtung, und erst mit Beihülfe aller dieser Aeußerlichkeiten wird die rechte Stimmung für das Dichterwerk selbst, die rechte Illusion erzeugt, auf welche der Dichter selbst hingearbeitet hat. Die Anwendung aller äußerlichen Mittel bei Kostümen, Decorationen, Requisiten und Komparserie ist also nicht nur statthaft, sondern erhöht unsern Genuß an dem Dichterwerke, vorausgesetzt, daß dem innern Gehalt desselben durch jene Mittel kein Schaden zugefügt wird. Unstatthaft dagegen und frevelhaft ist es, den Dichter durch den Kostümier, Decorateur und Maschinisten zu erdrücken, sein Werk zum profanen Schau- und Effectstück zu degradiren. Nicht rein äußerlich und willkürlich, sondern aus dem Geiste der Dich-

tung heraus muß sich das Ganze gestalten, falls sich in der scenischen Anschaulichkeit der Geist der Dichtung verkörpern soll. Das aber war die starke Seite der Meininger. In ihren Vorstellungen bewahrheitete sich das Dichterwort, daß es der Geist ist, welcher sich den Körper baut: bei aller glänzenden Aeußerlichkeit sprach der Dichter allein zu uns. Keine Scene, keine Rolle, welche den Dichter und seine Intentionen in Schatten zu stellen geeignet war, sondern im Gegentheil durchweg in Bearbeitung wie in Scenirung die tiefste Pietät gegen den Dichter, ein bescheidenes, sinnvolles und rein künstlerisches Streben, dem Werke nach seinem innersten Gehalt gerecht zu werden. Mochte auch hier und da in der äußern Action etwas zu viel geschehen, blos äußerliche Schaustücke boten die Vorstellungen sicher nicht. In der buntesten Mannigfaltigkeit begegnete man immer der dem Dichtwerke entsprechenden Einheit.

In diesem Geiste entwickelte das Meininger Theater Jahre lang ohne Ostentation und Großthuerei eine unermüdliche, emsige Thätigkeit, und als es sich an einem bestimmten Ziele angelangt glaubte, da brachte es seine Aufführungen vor das große Publikum und sagte ganz bescheidentlich:

„Sie haben jetzt gesehen, was wir können; entscheiden Sie, ob wir eine Kunst haben".

* * *

Die Meininger erschienen also im October 1876 auf den Brettern des Lobe-Theaters, und wie in Berlin und Wien, in Dresden und Pest mit überwältigend siegreichem Erfolge! Ich sehe davon ab, auf die einzelnen Vorstellungen des Weiteren einzugehen; wer ihnen beiwohnte, dem sind sie als wahrhaft unvergeßliche Kunstfeste in Erinnerung geblieben.

Den einzelnen Mitwirkenden war sämmtlich der nicht genug anzuerkennende Vorzug eigen, durchaus frei von jenem commödienhaften Wesen zu sein, das uns so häufig den reinen Genuß selbst an sonst guten Bühnenleistungen verkümmert. Hervorragendes leistete die eben so temperamentsvolle als vielseitige Frau Moser-Sperner, die anmuthige, naive Pauli,

die treffliche Berg, ferner der imposante Heldendarsteller Nesper, der Characterspieler Teller, Hellmuth-Braem u. A., vor Allem aber nicht zu vergessen unser alter Weilenbeck, dessen „eingebildeter Kranker" eine Meisterleistung war, die ihres Gleichen sucht. Das Publikum empfing ihn mit rauschendem Beifall, obgleich er „gesessen auf die Bühne kam", um den Ausdruck einer österreichischen Schauspielerin zu gebrauchen, die damit sagen wollte, es sei ihr der Triumph zu Theil geworden, daß ihr Erscheinen lebhaften Beifall hervorrief, obwohl sie sich beim Aufgehen des Vorhanges bereits auf der Bühne befand. Regisseur Chronegk, der früher bekanntlich als Komiker große Triumphe gefeiert, hatte sich von dieser Thätigkeit fast vollständig zurückgezogen. Er trat nur noch als „Bleichenwang" in „Was ihr wollt" auf, welche Aufführung übrigens den Höhepunkt der künstlerischen Leistungen unserer Gäste bezeichnete. Sie gab uns den echten unverfälschten Shakespeare, nicht wie ihn die pedantischen Schriftgelehrten und trockenen Commentatoren verstehen, sondern wie er von einem tiefen, hellen Künstlerauge in der ganzen Fülle reinster Schönheit geschaut wird. Sprudelnd von frischestem Lebensmuth und urwüchsiger Laune und dabei schimmernd vom Strahl poetischer Beleuchtung trat diese Perle der Shakespeare'schen Lustspiele vor unsern Blick. Der heitere Grundton der Stimmung erfüllte mit dem wohligsten Behagen und berührte wie erquickender Frühlingshauch.

Nachdem die Künstlergesellschaft dreiunddreißig Schauspielvorstellungen in ununterbrochener Reihe bei stets überfüllten Häusern gegeben, verließ sie im November Breslau, um jedoch bereits im nächsten Jahre um dieselbe Zeit wiederzukehren. Aus ihrem damaligen Gastspiel möchte ich einer Aufführung etwas ausführlicher gedenken, die eine so gewaltige und erschütternde Bühnenwirkung hervorrief, wie ich mich sonst kaum einer zu erinnern weiß. Sie legte von der bewunderungswürdigen Begabung des fürstlichen Leiters glänzenderes Zeugniß ab, als irgend eine andere Vorstellung der Meininger.

Macbeth kann freilich seine Wirkung niemals ganz ver-

leugnen, denn diese furchtbare Tragödie des Ehrgeizes ist sowohl hinsichtlich der fesselnden Handlung, wie der Kraft und der Kühnheit in der Gestaltung vielleicht das überwältigendste Drama, das ein Dichter jemals geschaffen. Allein eine kritische Prüfung hatte wohl zu unterscheiden, welcher Antheil der Wirkung auf Rechnung des Dichters, welcher auf die der Darstellung zu rechnen sei und in dieser Macbeth-Aufführung der Meininger hatte die darstellende Kunst neben der dichterischen einen voll berechtigten Anspruch auf die Palme des Erfolges. Herzog Georg, der das Stück für die Bühne bearbeitet und eingerichtet, war ja nicht blos wie so mancher andere Dramaturg, ein erfahrener Bühnenkenner, sondern er besaß auch — und das ist das Wesentliche — das empfindliche Künstlerauge, um der dichterischen Conception bis auf den tiefsten Grund zu schauen. Seinem Blick und Spürsinn entging keine Feinheit und keine Wendung in der dichterischen Schöpfung, und er besaß zugleich den gewählten Geschmack, um das geistig Erschaute bis auf das geringfügigste Detail in blühendes, sinnliches Leben umzusetzen. Die Einrichtung war ein Meisterstück nicht blos eines sachkundigen Regisseurs, sondern auch eines schaffenden Künstlergeistes.

Man weiß, welche große Schwierigkeiten Shakespeare's rascher Scenenwechsel jeder heutigen Aufführung bietet, wo man sich nicht wie zu Shakespeare's Zeit mit einer Andeutung hinsichtlich des Ortes zufrieden giebt, sondern plastische Anschaulichkeit verlangt. Macbeth hat im Original nicht weniger als 25 Ortsveränderungen, die in der Schiller'schen Bearbeitung auf 15 reducirt sind. Bei den Meiningern haben wir deren nur acht, und doch wüßten wir auch nicht eine Stelle anzugeben, wo trotz der Verschiebungen, Zusammenziehungen und Kürzungen dem Dichter Gewalt angethan wäre. — Bei aller Selbständigkeit des Verfahrens empfanden wir doch niemals einen gewaltsamen Eingriff in das dichterische Besitzthum, nirgends eine Schädigung des poetischen Gehalts! Wir kennen keine Textbearbeitung, die so gleichmäßig die Ansprüche des Poeten wie des Dramaturgen zu befriedigen im Stande gewesen wäre.

Nächst dieser vollendet künstlerischen Vereinfachung des Textes sprach die *charakteristische* Behandlung desselben in der Aufführung mit eindringlicher Beredsamkeit für die Vertiefung des Bearbeiters in dem Geist des Dichters. Wir sehen dabei ganz ab von den scenischen Aeußerlichkeiten, die hier, wie bei allen Vorstellungen der Meininger, die möglichste Versinnlichung des dramatischen Vorgangs erzielten. Das mag Sache eines kunstverständigen Regisseurs sein. Ganz anders verhält es sich mit der Wiedergabe des Werkes nach Seiten seines inneren Gehaltes, seiner Eigenart und Originalität. Um uns diese in der Darstellung fühlen und empfinden zu lassen, dafür reicht der bloße Kunstverstand des Regisseurs nicht aus, dafür bedarf es einer gewissen dichterischen Congenialität in der Natur des Bühnenleiters, wie sie eben bei dem Herzog vorhanden war.

In der Macbeth-Vorstellung berührte uns in jeder Scene, in jeder Rolle die geniale Kraft des Originals; kein Ton, kein Laut, der nicht mit der Grundstimmung der Tragödie im Einklang gewesen wäre. Greifen wir beispielsweise die *Hexenscenen* heraus. Es sind deren nur zwei im Stück und sie mögen im Allgemeinen nur als etwas Nebensächliches gelten. Aber wenn man weiß, wie viel Kopfzerbrechen gerade die Darstellung dieser Scenen schon manchem Dramaturgen gemacht, und wie selten sie in der Ausführung zum charaktervollen Ausdrucke gelangen, so bieten gerade sie den echten Prüfstein für die Schaffenskraft eines Dirigenten. Die Zauberschwestern sind nach den dichterischen Ideen die Verkörperung der finsteren Gewalten des Ehrgeizes, welche in Macbeth's Brust schlummern, und Shakespeare kleidete sie in Gestalt und Form des herrschenden Volksglaubens. Schiller hat diese Hexen des Volksglaubens bekanntlich idealisirt, sie in eumenidenartige Gestalten verwandelt und ihnen damit den charakteristischen Grundzug abgestreift. In unserer Bearbeitung war dieser Grundzug mit größter Energie festgehalten und wir empfingen ein gespenstisches Bild, in welchem das unheimliche Treiben der Hexen durch Maske, Stellung, Bewegung und Sprachweise einen charakteristisch schauerlichen Eindruck macht,

ohne auch nur um eine Linie die Grenze zu überschreiten, wo das Ganze der Lächerlichkeit verfällt. Unvergleichlich war überdies das scenische Arrangement bei dem Erscheinen und Verschwinden der Zauberschwestern. Es versinnlichte vor dem erstaunten Auge die Worte Macbeth's: „Fort in die Luft, und was uns Körper schien, gab sich als Hauch dem Wind."

Bedeutsam für die tiefinnerliche Textauffassung erschien mir, was ich ebenfalls nur beispielsweise anführe, jene Stelle, wo Macduff bei der Meldung der Ermordung von Frau und Kindern in den Schmerzensruf ausbricht: „Er hat keine Kinder." Wer ist unter diesem „Er" gemeint? Mendelssohn bezieht es auf Macbeth: er, Macbeth hat keine Kinder, ich kann ihm also nicht Gleiches mit Gleichem vergelten; Tieck dagegen auf Malcolm, der Macduff zu trösten versucht: Er, der Trostspender, hat keine Kinder und kann meinen Schmerz nicht fassen. Letzterer Auffassung folgend, läßt Dingelstedt Macduff sogar sagen: Ihr habt keine Kinder! In der Bearbeitung des Herzogs Georg war der ursprüngliche Text beibehalten und in dem einzig richtigen Sinne wiedergegeben: er, Macbeth, hat keine Kinder, sonst hätte er im väterlichen Gefühl nicht grausam gegen die Meinigen handeln können. In dem trefflichen Vortrage Nesper's blieben diese Worte auch nicht ohne ergreifenden Eindruck. Die Mordscene selbst übrigens, die meistens fortgelassen wird, war bei den Meiningern zu einem malerischen Effecte zugespitzt, daß man den Wunsch hegen mochte, das Schlußbild von eines Zeichners Hand festgehalten zu sehen.

Die letzte Vorstellung des 1877er Gastspiels der Meininger gestaltete sich zu einer großartigen Ovation für die scheidende Gesellschaft. — Gegeben wurde Lindner's „Bluthochzeit". Schier fanatisch wurde die Begeisterung des gefüllten Hauses. Auf dem Höhepunkt des Stückes, in der Schlußscene des dritten Actes, wo von draußen alle Schrecken der Bartholomäusnacht auf den Zuhörer eindringen und König Karl plötzlich beim Erscheinen des Bearners der Schlächterei Halt gebietet, da durchbrach der tobende Beifallssturm alle Schranken und der Act konnte

nur mit knapper Noth zu Ende gespielt werden. Der kühlere Beobachter hatte da wieder einmal ein Beispiel vor Augen, welch' eine souveraine Gewalt die Bühne über die Gemüther auszuüben vermag, wenn ihre Leitung in kunstverständigen Händen ruht.

* * *

„Ein erhabener Sinn legt das Große in das Leben" ist ein Wort des Dichters, und solch erhabener Sinn ist den Leistungen des Meininger Hoftheaters nicht abzusprechen, mag man sich immerhin mit manchen Uebertreibungen im Detail nicht einverstanden erklären. Mit erhabenem Sinne legt der Meister, der hier hinter den Coulissen das Steuer der beweglichen Bretterwelt lenkt, mit erhabenem Sinne legt er stets das Große in dieselbe. Die Schauspielkunst feiert in den Vorstellungen der Meininger den seltenen Triumph, das Naturwahre mit dem Kunstwahren zu einem harmonischen Gebilde vor unserem Auge zu veranschaulichen. Realistisch, zuweilen bis zur Uebermacht, sind ihre Vorstellungen doch von dem idealen Hauch belebt, der dem Theatralischen erst den poetischen Zauber verleiht, und als Devise scheint ihnen das Wort zu gelten:

„Denn aus der Kräfte schön vereintem Streben
Erhebt sich wirkend erst das wahre Leben."

Wahres Leben — solches athmete jede Vorstellung unserer Gäste, und darin liegt auch das ganze Geheimniß ihrer großen Erfolge, nicht in dem bloßen Prunke der Vorstellungen. Dieses leere Gerede müßte schon der bloße Hinweis auf „Was ihr wollt", die Molière'schen Stücke, die „Ahnfrau" 2c. zum Schweigen bringen. — Die Erfolge der Meininger sind um so höher anzuschlagen, wenn man die Werke in Betracht zieht, welche sie ihrem Auditorium vorführen. Ein Anderes ist's, ein modernes Conversationsstück, ein Anderes, ein klassisches Drama lebenswahr wiederzugeben. Bei jenem vermag das schauspielerische Talent mit Hilfe scharfer Beobachtungsgabe das Höchste zu erreichen. Nichts vollendeteres z. B. als die Vorstellung eines

französischen Gesellschaftsstückes im Gymnase-Theater — es ist geradezu der Natur wie abgelauscht. Zur Lebenswahrheit eines klassischen Dramas auf der Bühne gehört die poetische Intuition, der erhabene Sinn, und dies ist es, was die Meininger Vorstellungen kennzeichnet, und ihnen eine so epochemachende Bedeutung verleiht.

Auf ihrer Fahne stehen die Namen der größten Dramatiker. Sie haben uns in wenigen Wochen Shakespeare, Schiller, Molière, Grillparzer vorgeführt, und bei aller Verschiedenheit der Zeit und Nationalität doch alles mit trefflicher Charakteristik und stimmungsvollem Ton wiedergegeben. Das sind Thaten, die sprechen, und vor denen alle sonstigen Einwände verstummen müssen. Und auch die Zahlen sprechen, wir meinen die Zahlen der Kassenraporte. Der großartige Erfolg des zweiten Gastspiels der Meininger (1877), wo doch der Reiz der Neuheit nicht mehr in Anrechnung zu bringen war, könnte manchem Bühnenleiter reichlichen Stoff zum Nachdenken gewähren. In dem wegen seiner Theatermisère verrufenen Breslau haben nicht weniger als 39 Schauspielvorstellungen bei theils gefüllten, theils ausverkauften Häusern, mit einer Einnahme von nahe 130,000 Mark stattgefunden!

Die Meininger haben ein drittes Mal Breslau im Jahre 1878 einen Besuch abgestattet, und sind mit gleich stürmischer Begeisterung empfangen worden. Das spricht ebenso für die Meininger wie für die Breslauer. Sie halten sich gegenseitig im freundlichsten Angedenken und durfte man auch im Jahre 1878 den scheidenden Gästen ein hoffnungsvolles „auf Wiedersehen" zurufen.

Zweiundvierzigstes Kapitel.

Das Lobe-Theater unter der Direction L'Arronge. Gallmeyer. Pollini's Oper im Stadttheater. „Folkunger." „Aïda." Directionen Lewin und Schönfeldt im Lobe-Theater.

Wir kehren zum Jahre 1876 zurück. Die Meininger waren fort, die L'Arrongeaner wieder eingezogen. Ich sage mit Vorbedacht „die L'Arrongeaner", denn auch die Künstlergesellschaft des Lobe-Theaters trug, — wie die aus Meiningen —, eine bestimmte Signatur, die ihr von dem Geiste ihres Dirigenten aufgeprägt wurde. Sie führten sich mit einer vielbesprochenen Novität ein, die „Fremde" von A. Dumas. Unnatur und Kunst: auf diese drei Worte ließ sich das Urtheil über das Stück beschränken. Unnatur in der ganzen Motivirung der Handlung, wie der meisten Charaktere und hohe vollendete Kunst in dem dramatischen Aufbau wie in der geistreichen und pointirten Führung des Dialoges. Und daher das wunderliche Resultat der Vorstellung, daß sie den Zuschauer in hohem Grade fesselte und ihn zugleich kühl ließ.

Im Dezember eröffnete das verkrachte Stadttheater auf einige Monate seine Pforten und die Schauspielgesellschaft des Berliner Directors Rosenthal beschritt die Grabesstätte so vieler hoffnungsvoller Unternehmungen.

Director Rosenthal bot seine Vorstellungen dem Publikum zu unerhört billigen Preisen (Parket eine Mark) und gelang es ihm, nicht unerhebliche Erfolge zu erzielen. Erhoben sich auch die Leistungen der Mitwirkenden nicht über das Niveau des Mittelmäßigen, so zeichneten sich doch die Vorstellungen durch sicheres und fließendes Ensemble aus. Als Gast der Gesellschaft trat eine Zeit lang ein Künstler von hervorragendem Interesse auf: Carl Mittell, der Meister des Salonstücks, der in seinem Spiel gefällige Haltung und vornehmen Ausdruck vereinigte. Auch im neuen Jahr 1877 waren Tewele aus Wien und

Marie von Moser-Sperner zeitweise Gäste des Stadttheaters.

Bei Gelegenheit des alljährlichen Frühlingsgastspiels Lobe's brachte die Lobe-Bühne Erkmann-Chatrians Sittengemälde, „Freund Fritz", ein merkwürdiges Stück und zwar merkwürdig, weil es Paris zum Geburtsort hatte. Was das Sittengemälde eines französischen Autors zu bedeuten hat, wußten wir seit Jahren genau. Es handelt sich da für gewöhnlich um mit dem größten Raffinement in Scene gesetzte Conflicte des Ehelebens, verbrecherische Sitten, die einen Dumas zu dem Schluß führten: Tue la! tödte sie, die ehebrecherische Sünderin, und die Lehre, die ein vernünftiger Mensch aus allen solchen Dramen ziehen konnte, war consequenter Weise: Bleibe ledig! — Die Pointe unseres neuesten Sittengemäldes dagegen gipfelte in dem Gebote: Heirathe!

Jenen scharf gewürzten, pikanten und spannenden Dramen gegenüber war dieses neueste Ereigniß der französischen Bühne die reine dramatische Unschuld, ohne eigentliche Spannung, ohne jedweden packenden Effect, ohne den Hauch nur eines sündhaften Gedankens, eine dialogisirte Idylle, deren Verlauf dem Wellengekräusel auf sanft bewegtem Bache gleicht. Worin lag denn nun eigentlich der Reiz des allgemein mit so reichem Beifall aufgenommenen Schauspiels?

Im zweiten Act kommt eine Scene vor, in welcher der alte Rabbi David (von Lobe mit unübertroffener Liebenswürdigkeit dargestellt) sich einen Trunk frischen, reinen Quellwassers reichen läßt, und sich daran mit einem Behagen erlabt, das sich in schärfsten Gegensatz zu der epikuräischen Schwelgerei setzt, der sich seine Freunde an reich besetzter Tafel überlassen. Der Alte schlürft das klare Getränk mit so sichtbarer Erquickung, daß es ordentlich zum Mitgenuß reizt — und das schien uns auch symbolisch den Reiz des ganzen Stückes auszudrücken. Es war die gesunde Reaction gegen die dramatischen Orgien der Ehebruchsliteratur, die in „Freund Fritz" einen Triumph feierte. —

Gallmeyer — nichts weiter, nicht ein Mal der Vorname

Josephine war auf der Visitenkarte der Künstlerin zu lesen, die nach Lobe bei gedrängt vollen Häusern im Lobe-Theater gastirte. Gallmeyer — was braucht's auch weiter? — Der Name enthielt ein ganzes Programm der tollsten Laune, des ungebundensten Humors, des souveränen Witzes. Ein Gewitter von Lust, Heiterkeit und Ausgelassenheit war es, daß in der Genrebildnerei der Gallmeyer an uns vorüber zog. Unter einen bestimmten Gesichtspunkt der ästhetischen Dramaturgie ließen sich ihre Leistungen nicht fixiren. Wer z. B. Josephine Gallmeyer in einer ihrer Soloscenen gesehen, der mußte sich sagen, daß die Künstlerin eigentlich den Rahmen der Bühne vollständig sprengte. Ueber diese Art des Bühnenspiels gab kein dramaturgisches Werk Aufschluß. Josephine knüpfte da gewissermaßen eine Unterredung mit dem Publikum an, das seinerseits aber nicht mitzusprechen brauchte, denn Josephine interpretirt die Mienen des Auditoriums und spinnt dann den Faden der Unterhaltung fort. Sie kommt bei einer solchen Conversation vom Hundertsten in's Tausendste, springt rasch von einem Gegenstand zum andern über, macht scheinbar nur ganz beiläufig eine witzige Bemerkung, daß das Publikum vor Lachen aufjubelt und kaum zu Athem gekommen auf's neue in unauslöschliches Gelächter ausbrechen muß.

Das sieht vielleicht halb und halb nach Possenreißerei aus, in Wirklichkeit steckte aber ein so außergewöhnlich künstlerisches Vermögen dahinter, wie man es so leicht nicht zum zweiten Mal antrifft. Josephine Gallmeyer ist ein schauspielerisches Genie in Gestalt einer „Lokalsängerin", wie sie sich bescheidentlich selbst nannte; sie ist Schalk und Dämon zugleich, und wäre sie ein Mann, ihre Darstellungen würden das ganze weite Gebiet des charakterkomischen Rollenfaches umfassen. Mephisto, Falstaff, Tartuffe 2c. zu allen derartigen Gebilden steckt das Zeug in dieser „Lokalsängerin", die das unschätzbare Geheimniß besitzt, niemals monoton, niemals langweilig zu werden, und der die beneidenswerthe Gabe geworden, die Menschen zu erheitern. —

Die Breslauer Kunstfreunde, die ein volles Jahr auf den Genuß einer Opernvorstellung verzichten mußten, begrüßten freudig

den unternehmenden Hamburger Director Pollini, der mit einer auserlesenen Operntruppe zum Schluß der Wintersaison 1876/1877 auf den Brettern des Stadttheaters erschien. Die Mitglieder gehörten zum Theil bereits zu den Lieblingen des Breslauer Publikums, wie das Ehepaar Robinson und die Altistin Borée. Lebhaftes Interesse erregte auch der Tenorist Perotti, der unter dem ehrlichen deutschen Namen Prott im Jahre 1862 an der hiesigen Bühne seine künstlerische Laufbahn begonnen hatte, auf welcher er bald die Richtung nach Italien einschlug. Der italienische Perotti durchzog mit italienischen Gesellschaften die halbe Welt, um schließlich als berühmter Tenorist zur deutschen Bühne zurückzukehren. Prott-Perotti gehörte zu der immer seltener werdenden Species der Tenoristen, die vermöge der Klangschönheit und Ausgiebigkeit ihres Organs in der hohen Lage, das Publikum im Sturm erobern. Als „Raoul" vollführte er in dem großen Duo des vierten Actes die heroische That, den ganzen Part mit Bruststimme, ohne Mithilfe des Falsets zu singen, was ich von deutschen Sängern nur noch von Wachtel gehört habe. Von weiteren hervorragenden Mitgliedern war die Coloratursängerin Marie Lehmann, der Tenorist Ferenczy zu nennen.

Die Gesellschaft brachte neben verschiedenen älteren Opern auch zwei Novitäten Kretschmer's „Folkunger" und Verdi's „Aïda" in hervorragender Weise zur Aufführung. Die „Folkunger" waren ein effectvolles Bühnenwerk aus der Feder eines talentvollen Eklektikers, das sich durch sangbar geschriebene Partien, wirkungsvolle Behandlung der Instrumentation und melodischen Reiz auszeichnete, ohne jedoch ein eigenartiges Gepräge zu zeigen. In der Epoche der großen Anleihen hatte auch Kretschmer eine solche bei den hervorragendsten Musikmächten negociirt und als leichte Münze in Umlauf gesetzt, ein Verdienst, das bei der großen Armuth an Opernnovitäten gewiß nicht gering anzuschlagen ist.

Das Hauptinteresse concentrirte sich naturgemäß auf die „Aïda", die bekanntlich 1872 zuerst in Cairo aufgeführt, sodann ihren Weg über die ersten Bühnen Europas gemacht hat, überall

mit Glück, und wie ich meine, mit wohlverdientem Glück. Das Textbuch freilich war gerade kein Meisterwerk, aber doch bei weitem den Ungeheuerlichkeiten des Textes von Troubadour, Ernani, Rigoletto 2c. vorzuziehen. Elegisch, wie die Handlung, war auch die Musik, als deren charakteristisches Merkmal ich eben ihre Charakteristik bezeichnen möchte. Ganz ungleich den früheren Werken des Maëstro, wo in einer hochtragischen Situation der Zuhörer gar oft durch eine triviale Tanzweise aus aller Stimmung gebracht wird, war in „Aïda" mit großem Bedacht auf das Festhalten der Grundstimmung Rücksicht genommen, die rohen Unisonos waren vermieden, die Ensemblesätze kunstvolle Tongebilde, die einem Meyerbeer zur Ehre gereicht hätten. Die an dem Componisten des Troubadour's überraschende dramatische Gewissenhaftigkeit des Stils mag wohl Anlaß zu der Behauptung gewesen sein, Verdi habe sich zu Wagner bekehrt. Mit mehr Recht kann man aber wohl nach der Aïda sagen, Verdi sei hier in die Fußtapfen Meyerbeer's getreten. Was die Hauptsache, die Gestaltung des melodischen Gebildes angeht, machte die Oper jedenfalls den Eindruck des echten Vollblut-Verdi, nur daß der Componist hier edler und stilvoller auftrat.

Den ansehnlichen künstlerischen Erfolgen des Pollinischen Gastspiels war der materielle nicht an die Seite zu setzen. Trotz der vorzüglichen Kräfte und trotz des Umstandes, daß Breslau über Jahr und Tag gänzlich ohne Oper gewesen war, hatte sich für 30 Vorstellungen keine ausreichende Zuhörerschaft eingefunden. Mit der Thatsache zusammengehalten, daß die Meininger mit zusammen ca. 90 Vorstellungen meist ausverkaufte Häuser erzielten, ein sprechendes Memento für die Theaterleiter, welche Repertoirbevorzugung der Oper zum Principe ihrer Theaterführung erheben.

Mit dem Abzuge der Pollinischen Truppe fiel die Bühne des Stadttheaters wiederum der Verödung anheim, um erst im Spätherbst durch die Vorstellungen der Meininger zu neuem Leben zu erstehen. Die Lobe-Bühne dagegen nahm den schweren Kampf gegen die Sommerszeit muthig auf und wußte

durch bunten Wechsel das Publikum in steter Spannung zu erhalten. Etwas außergewöhnliches bot zunächst das Gastspiel der vorzüglichen Swoboda'schen Operettengesellschaft, darauf folgte die Verne'sche Ausstattungskomödie „der Courier des Czaren", welche das Interesse der Schaulustigen eine gute Weile fesselte. Im August erschien Moser's „Hypochonder". Natürlich hatte man es bei diesem Hypochonder nicht mit einer Charaktercomödie nach dem Muster von Molière zu thun. Das Stück hätte ebenso gut „der Baumeister" oder „der Agent" oder „die Stadtverordneten" heißen können. Aber Moser hatte wie immer die Lacher auf seiner Seite, und der Direction war ein zugkräftiges Kassenstück gesichert.

Einem wahren Poeten, dessen Mund anmuthig und reizvoll zu sprechen, dessen Phantasie uns fesselnde Märchen vorzuzaubern versteht, begegnete man in Ludwig Doczi, dem Verfasser des „Kusses". Die Fülle poetischer Malerei, die warme Herzenssprache und die Schönheit der Verse, das alles verlieh der Novität einen hohen Reiz. In dramatischer Beziehung dagegen zeigte sie bedenkliche Schwächen. Wie in der „Donna Diana" Moreto's, wurde auch im „Kuß" gewissermaßen das Rechenexempel aufgestellt, daß alles, was gegen die Natur ist, keinen Bestand haben kann. Mit dem sehr wesentlichen Unterschied nur, daß in der „Donna Diana" die Auflösung des Exempels mit logischer Consequenz und dramatischer Folgerichtigkeit vollzogen, während sie in unserem Stück wie in einem dunklen Irrgang gesucht wird. Dort erkannten wir den Meister, hier einen Schüler, der bei reicher, poetischer Begabung noch gar sehr der Klärung bedurfte.

Um die Jahreswende 1877/78 erlebte ein neues Stück von Director L'Arronge, „Hasemann's Töchter" zahlreiche Aufführungen. „Hasemann's Töchter" zeigte im hellsten Licht die Gabe des Verfassers, scharf zu beobachten und die Lebenserscheinungen mit glücklichem Humor wiederzugeben. Das Stück ist ein sprechendes Zeugniß für seinen Beruf zum Autor der socialen Sittenkomödie, an der die deutsche Bühne gerade so empfindlich Mangel leidet.

Nicht gut gethan dagegen war es von Alphonse Daudet seinen vielberühmten Roman „Fromont jun. und Risler sen." für die Bühne zu bearbeiten. Der Meister in der Kunst des Erzählens bewegte sich auf dem Felde des Dramas mit fast schülerhafter Unbeholfenheit und im Mittelpunkt der Handlung stand eine Frau, die weder etwas typisches hatte, noch ein Problem war, sondern nur schlechthin als Canaille bezeichnet werden konnte. Gegen ihr schamloses, aus den niedrigsten egoistischen Motiven entsprungenes Treiben gehalten, waren die Heldinnen der Stücke aus der Halbwelt wahrhafte Heilige. Diese erregten doch zum wenigsten unser Mitleid, während wir Daudet's „Sidonie" gegenüber nur Widerwillen und Abscheu empfanden.

Einen höchst sympathischen Eindruck hinterließ Paul Lindau's „Johanistrieb". Das Stück war kein Meisterwerk, dazu gebrach es ihm an dem echten dramatischen Kern. Das Ganze macht vielmehr den Eindruck einer anmuthigen Erzählung in dramatischer Form. Der Dialog sprühte von Witz, Geist und feinsinnigen Bemerkungen und der Satyriker Lindau zeigte sich hier bei der Geißelung gesellschaftlicher Mißstände in seiner liebenswürdigsten Gestalt.

Unter außergewöhnlicher Theilnahme, wie sie 1874 begonnen, beschloß im März 1878 die Direction L'Arronge ihre Thätigkeit. Ad. L'Arronge hatte das saure Amt eines Bühnenleiters nicht blos mit kaufmännischer, sondern auch mit künstlerischer Gewissenhaftigkeit verwaltet. Pflichtgetreu bis zur Selbstverleugnung, hat er sich als ein Theaterdirector von Begabung, Umsicht und Charakterfestigkeit bewährt.

Die neue Direction Lewin sollte sich nur wenige Wochen ihres Daseins erfreuen. Sie trat mit einem glänzenden Personal auf den Schauplatz, von dem namentlich Louise Stauber, die durch Feinheit und Grazie der Darstellung ausgezeichnete Soubrette, in kurzer Zeit der Liebling des Publikums wurde. Artistischer Leiter war der als trefflicher Schauspieler und gewandter Bühnenschriftsteller bekannte Dr. Hugo Müller. Aber alles dies konnte nicht verhindern, daß das finanzielle

Unvermögen der Direction mitten in der Saison der ganzen Herrlichkeit ein jähes Ende bereitete.

Im September 1878 übernahm der bisherige Oberregisseur des Dessauer Hoftheaters Georg Schönfeldt die Leitung der Lobe-Bühne. Er hat sich bis zur Gegenwart mit Glück behauptet und wird in der Bühnengeschichte voraussichtlich sein Name neben denen seiner beiden Vorgänger (Lobe, L'Arronge) mit Auszeichnung genannt werden können.

Dreiundvierzigstes Kapitel.

Das Stadttheater im Winter 1877/1878. Uebernahme des Instituts durch die Commune. Schluß.

Das Stadttheater hatte, nachdem die Meininger im November 1877 ihr ruhm- und erfolgreiches Gastspiel beschlossen, einen recht trüben Winter durchzumachen. Die Truppe des Thalia-Theaters gab einige Monate hindurch Schauspielvorstellungen, ohne jedoch bei der Dürftigkeit des Personals irgend einen nennenswerthen Erfolg zu erzielen. Selbst das Gastspiel zweier Künstler von hervorragender Bedeutung, des Charakterspielers Richard Kahle und Maximilian Ludwigs, konnte hierin nichts ändern: es blieb in den schönen Räumen des Stadttheaters zum Erschrecken leer. Inzwischen bereitete sich ein Ereigniß vor, welches einen bedeutsamen Abschnitt in der Geschichte des Breslauer Stadttheaters bezeichnet.

Seit dem Jahre 1876 bereits schwebten zwischen dem in Liquidation befindlichen Theater-Actienverein und der Stadtgemeinde Verhandlungen behufs Uebernahme des Theaters durch Letztere. Die Situation war eine sehr ernste. Wollte oder konnte die Commune sich nicht mit der Uebernahme der Theateranstalt befassen, so mußte sie einfach ihrem Schicksal überlassen werden. Das herrliche Haus aber der Ausbeute eines Häuserspeculanten in die Hände geben, der es zu einem Tingel-Tangel oder Bazar umgestaltete, das hätte nicht nur das An-

denken der Edlen schänden heißen, die so opferwillig die Kunststätte begründet, sondern der Stadt auch für alle Zeiten die Möglichkeit geraubt, jemals wieder ein Theatergebäude in ihrem Centrum errichten zu können; ein Bauplatz in so günstiger Lage, wie ihn der Fiscus vor 40 Jahren ausdrücklich zum Theatergebäude unentgeltlich überlassen, wäre niemals wieder zu erlangen gewesen. Das durfte aber, das konnte nicht geschehen; weder dem Verein noch der Commune konnte es nach dem Ruhme eines Herostrat II. gelüsten.

Die Actionäre faßten denn auch im Februar 1877 den hochherzigen Beschluß, auf alle Vortheile zu verzichten, die ihnen aus der freien Veräußerung des Theatergrundstückes erwachsen konnten, um das Institut seiner ursprünglichen künstlerischen Bestimmung zu erhalten; sie trafen mit dem Magistrat die Vereinbarung, das Theatergebäude der Stadtgemeinde, der es zu einem bedeutenden Theil des Werthes bereits für das nach dem ersten Brande gegebene Darlehn hypothekarisch verhaftet war, ohne weiteres Entgelt zu vollem Eigenthum zu überlassen.

Dank der Einsicht und Intelligenz der städtischen Behörden gelang es, für die Uebernahme des Theaters eine Majorität in der Stadtverordnetenversammlung zu erzielen.

Am 1. September 1878 thaten sich nach zweijährigem Geschlossensein unter der Direction Wirsing von Neuem die Pforten des Instituts auf, das erst jetzt die Bezeichnung: „Stadttheater" als wohlberechtigt in Anspruch nehmen durfte.

* * *

Die Uebernahme des Breslauer Theaters durch die Stadtgemeinde bezeichnet zweifellos einen bedeutsamen Abschnitt in der Geschichte des Instituts. Hiermit mag der Abschluß dieser Erinnerungen gegeben sein. Noch ist erst kurze Zeit ins Land gegangen und der Zukunft bleibt die Entscheidung vorbehalten, ob man die neue Periode auch eine glücklichere wird nennen können. Bleibt ja doch bei allen hoffnungsreichen Aussichten, welche der Besitzwechsel für die Consolidation der Bühne eröffnet, noch vieles,

vieles zu thuen übrig. Daß, nachdem die erste Saison in Folge des plötzlichen Todes Director Wirsing's einen wenig erfreulichen Ausgang genommen, die neue Direction Hillmann bereits dem dritten Theaterjahr entgegen geht, betrachte ich jedenfalls als ein günstiges Anzeichen, daß unser vielgeprüftes Kunstinstitut allmälig in die Bahnen einer geordneten und continuirlichen Entwicklung geleitet, mit der Zeit seine alte Stellung in der deutschen Theaterwelt sich zurückerobern wird. Die Direction Hillmann war die neunzehnte, welche während meiner kritischen Laufbahn das Stadttheater-Regiment antrat. Neunzehnmaliger Wechsel der Theaterleitung binnen drei Jahrzehnten! Diese eine Zahl 19 beweist ja eindringlicher und überzeugender, als lange Auseinandersetzungen, welchen beklagenswerthen Verlauf die bisherige Entwicklung unserer Theaterverhältnisse genommen hatte. Denn ohne Stetigkeit in der Oberleitung fehlt jedem Theater-Institute die eigentliche Basis seines Bestandes, das öffentliche Vertrauen, das erworben und verdient sein will, wozu Ausdauer und Zeit gehören, und sodann ist keine Theaterverwaltung ohne Garantie einer dauernden Existenz in der Lage, die künstlerischen Interessen des Instituts nur einigermaßen wahrzunehmen. Die ephemeren Theaterdirectionen sind gezwungen, von der Hand in den Mund zu leben, und ihre Vorsorge erstreckt sich nur auf die allerkürzeste Frist. Die ganze Geschäftsgebahrung einer derartigen Direction nimmt den Charakter einer unsoliden Speculation an, die das Institut um alle Würde und um alles Ansehen bringt. Und nicht das geringste Uebel bei einem öfteren Directionswechsel ist der damit gewöhnlich verbundene Wechsel des Kunstpersonals. Hierdurch vornehmlich wird schon jeder Keim eines geordneten und künstlerischen Zusammenwirkens gestört und die Schaubühne sinkt zu einer Schaubude herab, in welcher nur auf die momentane Befriedigung der Schaulust Bedacht genommen wird.

Erhält sich die Stabilität in der Leitung, so ist damit die erste Grundbedingung für die gedeihliche Entwicklung des Unternehmens gewonnen.

Dann kehrt vielleicht auch das Vertrauen des Publikums wieder und wir erhalten ein gutes Theaterpublikum, was Breslau gegenwärtig noch nicht besitzt. Denn es ist schlechterdings unwahr, wenn man hier und da das Gegentheil behaupten hört. Nur ein ganz verschwindender Bruchtheil unserer Einwohnerschaft zählt den Theaterbesuch zu den Genüssen, die der Mensch zur zeitweiligen Befreiung von Geist und Gemüth aus dem Einerlei des Geschäftslebens mit einer gewissen Vorliebe zu pflegen hat. Die übergroße Mehrheit, die begüterten und reichen Familien nicht ausgeschlossen, kennt kein solches Bedürfniß, sie ist ohne besondere Neigung für künstlerische Genüsse, wenn sich dieselben nicht grade im Rahmen eines sensationellen Ereignisses präsentiren. Breslau kann sich nun zwar in Bezug auf Wohlhabenheit nicht entfernt mit Städten wie Hamburg und Frankfurt messen. Aber man vergleiche doch folgende, aus einem der letzten Abschlüsse geschöpfte Ziffern: in Hamburg hatte das Abonnement bereits bei Eröffnung der Saison die Höhe von $^1/_4$ Million Mark erreicht, in Frankfurt betrug es sogar über $^1/_2$ Million und in Breslau — 3—4000 Mark.

Die „Gutheit" unseres Publikums giebt sich eben nur bei hervorragenden Gastspielen und epochemachenden Novitäten zu erkennen, und darauf hin kann die dauernde Existenz eines künstlerischen Unternehmens nicht begründet werden. Diese „Gutheit" verleitet die Direktionen vielmehr nur zu gewagten und unsoliden Spekulationen. In Wahrheit gut ist nur ein ständiges Theaterpublikum, das die Vorgänge am Kunsttempel mit einem gewissen Familieninteresse verfolgt, nicht nur die Mode-Vorstellungen besucht, sondern stets am Platze ist, wenn ein Stück mit veränderter Besetzung in Scene geht, wenn Probegastspiele stattfinden, wenn ältere Stücke versucht werden, kurz seine Theilnahme durch stetigen Besuch der Vorstellungen bekundet. Ein solches Publikum bietet nicht blos materielle Gewähr für den Bestand des Instituts — wie wir dies in Leipzig, Prag, Frankfurt, Hamburg, Bremen sehen — sondern es ist auch ein wesentlicher Factor für die künstlerische Entwicklung desselben. Es kontrolirt

nicht weniger wirksam, als die öffentliche Kritik, die Leistungen der Bühne, es ermuntert Direktion wie Künstler zu reger Thätigkeit, es steht gewissermaßen täglich auf Wacht, es hält die Beziehungen zwischen dem Institut und der Oeffentlichkeit in lebendigem Fluß und übt so einen indirekten, wohlthuenden Einfluß auf das Ganze. Ein solches Theaterpublikum kann sich selbstverständlich nur aus der Klasse der Begüterten und Reichen recrutiren, und eine Stadt wie Breslau, sollte man meinen, besitze deren in genügender Anzahl, um ein nicht unbedeutendes Contingent an ständigen Theaterbesuchern zu stellen. Selbstverständlich muß auch die Theaterleitung ihrerseits den schweren Zeitverhältnissen Rechnung tragen und den Theaterbesuchern jede mögliche Erleichterung gewähren; bei der gegenwärtigen Lage der Dinge aber bleibt es vor allem die Indifferenz der wohlhabenden Klassen, gegen die sich die Klage über den Verfall unserer Theaterverhältnisse zu richten hat.

„Ja, wenn die Theater nur besser wären, dann würde man schon abonniren!" — Ich kenne diesen Einwurf der Unbefriedigten seit einer langen Reihe von Jahren und ich weiß ganz genau, wie hinfällig er ist. Es ist eine durchaus unrichtige Behauptung, daß das Breslauer Publikum darum so wenig in's Theater geht, weil dasselbe seinen Ansprüchen nicht genügt; im Gegentheil, ein Publikum ist nur dann anspruchsvoll, wenn es selten in's Theater geht. Ein fleißiger Theaterbesucher ist milde und nachsichtig in seinem Urtheil, denn er erkennt die Schwierigkeiten und Hemmnisse, mit denen auch die beste Theaterleitung zu kämpfen hat, während der seltene Theatergast auch nur äußerst selten sich befriedigt findet.

Er raisonnirt z. B. über eine Vorstellung, in der ein oder zwei Künstler ungenügend sind, wenn auch sechs andere Mitwirkende recht gutes leisten — das thut kein ständiges Theaterpublikum. Es hat die Einsicht, daß nicht alles auf ein Mal geschehen kann, und daß man sich in Rücksicht auf Einzelnes auch mit Mittelmäßigem zu bescheiden hat. Wenn nur das Ganze den ordnenden Geist verräth. Keine Diretion kann

große Talente aus der Erde stampfen. Aber von jeder muß verlangt werden, daß sie mit unerbittlicher Strenge auf musterhaftes Zusammenspiel, auf sorgfältige Proben, auf Disciplin und Zucht auch in scheinbar nebensächlichen Dingen halte, daß sie für ein anziehendes Repertoir sorge, daß sie alte wie neue Stücke mit Geschmack inscenire, und daß ihr ganzes Thun und Walten, von planvollem und zielbewußtem Streben Zeugniß ablege. In dieser Beziehung freilich sollte von keiner Nachsicht die Rede sein. Und hierin ist es Aufgabe der öffentlichen Kritik, dem Publikum den rechten Weg zu weisen. Für uns Kritiker, aus einer älteren Zeit zumal, ist die Situation gewiß peinlich genug. Wir können es ja nicht in Abrede stellen, daß wir Alle schon seit Jahren auf dem Wege des Compromisses mit dem Theater verkehren. Die Kritik kann unmöglich gegen Thatsachen ankämpfen, und so sieht sie sich von Jahr zu Jahr genöthigt, der rückläufigen Bewegung Rechnung zu tragen und die künstlerischen Leistungen mit stets verringertem Maßstabe zu messen, daß sie fast von der Gefahr bedroht ist, jeden sicheren Maßstab überhaupt aus den Händen zu verlieren. — Alle Rücksichtnahme auf die Schwierigkeit der Verhältnisse und alles Wohlwollen für das Institut darf uns jedoch unmöglich so weit beeinflussen, um Verfehltes und Mangelhaftes in der Führung des Ganzen nicht der gebührenden Rüge zu unterziehen. Hier gilt es, Wache zu halten. Denn, obwohl nur im Souterrain der Zeitung wohnend, dürfen wir unser Ohr doch nicht ihrem Mahnruf verschließen, daß wir sämmtlich die Aufgabe haben, Herolde des öffentlichen Gewissens zu sein. Vor diesem Gebote giebt es keinen Ausweg.

Weitere Garantie für eine wahrhaft kunstverständige Bühnenleitung muß, denke ich, der Umstand bieten, daß wir unter den Regenten und Vätern unserer Stadt einige wahrhaft kunstsinnige und kunstverständige Männer haben und hoffentlich immer haben werden. Dank der zinsfreien Verpachtung und der gewährten Subvention kann die Stadtgemeinde von ganz anderen Gesichtspunkten ausgehen und in betreff der Qualitäten der Pächter

ganz andere Ansprüche stellen, als der nach rein geschäftlichen Rücksichten verfahrende Actienverein.

So mögen denn Commune und Einwohnerschaft, Theaterleitung und Presse zusammenwirken zum Heile unseres Theaterinstituts. Möge es gedeihen, wachsen, blühen und endlich das werden, was es nach dem Zweck seiner Begründung sein sollte:

„Eine Anstalt zur Bildung der äußern Sitte und des Kunstgeschmacks und zur Gewährung eines wahren Kunstgenusses."

Register der Eigennamen.

(Die Zahlen verweisen auf die Seiten des Buches.)

Adam 93.
Adams 284. 285.
Aldridge 71. 72.
Alery 311.
Ander 123. 186.
Anzengruber 285.
L'Arronge (Komiker) 14.
L'Arronge (Schriftsteller) 309. 319. 340. 341.
Artôt 82. 200. 273—275. 289. 294.
Auber 43. 78.
Auerbach (Direktor) 310. 311.
Augier 109. 306.
Babnigg 31. 32. 35. 39. 45. 53. 58. 59. 60.
Bagdanoff 187.
Baison 297.
Baragli 248.
Barbier 268.
Baudius 194. 247.
Bauernfeld 32. 65. 168. 169.
Baumeister, Bernh. 126. 130. 159. 163.
Baumeister, Wilh. 19. 28. 32. 33. 34. 39. 46. 65. 94. 95. 109. 116
Bayer-Bürk 62. 63.
Beck, Carl (Dichter) 53—56.
Beck (Baritonist) 172.
Beckmann 112. 115.
v. Becquignolles 202. 204. 214. 231. 241.
Beer, Mich. 6. 117.
Behre 301.
Benedict 34.
Benedix 6. 65. 93. 200. 203. 264.
Berg 329.
Bernhard 7. 8.
Bethge-Truhn 255.
Bettelheim 263. 264.
Bierey 27.
Birch-Pfeiffer 6. 20. 53. 94. 159. 178. 195. 203. 217.
Bischoff 311.
Blecha 69.
Bognar 303.
Borée 301. 338.
Bossi 289. 294.
Boßler 159. 163.
Böhlken 200. 202.
Brachvogel 137. 187. 203.
Brandt 275.
Braniß 6. 114. 185.
Braunecker-Schaefer 113.
Bretfeld 296.
v. Bulyovsky, Lilla 183—185.
Bunke 31. 35.
Buska 301. 302.
Bürde-Ney 174. 175.
Bürger 319.
Bürkner 52.
Caffieri 176.
Calderon 203.
Campe 59.
v. Carina 266. 272. 285.
Caro 313.
Carré 268.
Carrion 267.
Cerrito 103.
Chronegk 244. 326. 329.
Claus 116. 118. 120. 121. 168. 189.
Conqui 235. 245.
Damrosch 185. 259. 280. 306.
Dalle Aste 266.
Daudet 341.

Dawison 18. 36. 38. 150—157. 256. 257.
Deetz, Arth. 118. 120. 226.
Deetz, Marie 226.
Degele 279.
Deichmann 272.
Deinhardstein 232.
Delia-Claar 289.
Dessoir, Ferd. 265.
Dessoir, Ludw. 138.
Dettmer 293.
Devrient, Eduard 201.
Devrient, Emil 3. 5. 17. 18. 61. 65. 96. 97. 137. 138. 211.
Devrient, Karl 148.
Devrient, Marie, 17.
Diener 310.
v. Dingelstedt 77. 124. 144.
Ditt 45. 53.
Dittersdorf 108.
Doczi 340.
Donadio 312.
Donato 239.
Dorn 119. 143. 157. 158.
Döring 23—27. 28. 115. 118.
Dumanoir 225.
Dumas (Vater) 20. 78.
Dumas (Sohn) 120. 335.
Dumas, Marie 297.
Dumont-Suvanny 266. 272.
Düffke 158.
Echten 191. 194.
Eckert 301.
Eggers 192.
Ehnn 316.
Ella 115.
Ellinger 214.
Ellmenreich 247.
Elsner 6.
Erhartt 319.
Erkmann-Chatrian 336.
Erl 59. 70.
v. Ernest 116. 118. 168. 194.
Ernst, Herzog von Coburg-Gotha 178. 179.
Fehringer 58.
Ferenczy 338.
Feuillet 195. 231.
Fichtner 159. 162.
v. Fielitz 242.
Finette, Mlle 247.
Fiorentino 49. 79. 104.
Fischer, Frl. (s. auch Nimbs) 60. 70. 72. 93. 94. 108.
Fischer, Frieder. 297.
Flies 202. 241.
v. Flotow 16. 53.
v. Forckenbeck 311.
Formes (Tenorist) 115. 116.
Formes, Aug. 244.
Fould 104.
Förster 165. 168. 224. 294. 295.
Franz (Schauspieler) 126. 130.
Franz, S. H. 228.
Franz, Ellen (s. auch Heldburg, Frfr. v.) 322 323.
Freytag 4. 6. 9. 65.
Fribös 136. 137. 164.
Gabillon 126.
Gabillon-Würzburg, Fr. 126. 130.
Gallmeyer 336. 337.
Geisthardt 64. 93. 94. 158.
Geistinger 97. 246.
Genelli 189.
Georg, Herzog von Meiningen 321—325. 330—332.
Gericke 176. 181. 202.
Giseke 108. 194.
Glenk 298.
Goethe 161. 197. 201. 228.
Goßmann 37. 146. 159—161. 172. 186.
Gottschall 20. 46. 47. 95. 189. 199. 227. 264.
Gounod 200.
Görner 33. 34. 52. 56. 65. 66. 93.
Grahn 27. 28. 35.
Grange, Mme. 58.
Griepenkerl 34.
Grobecker 14. 27.
Größer-Claar 259. 301.
Grunert 18. 19.
Gundy (Direktor) 241. 242. 243. 247. 253. 256. 258.
Gundy (Sängerin) 36. 39. 44. 53. 58. 93.
Gura 265. 273.
Gutzkow 6. 9. 11. 12. 94. 111. 121—123. 203. 219.
Günther 175. 176. 181. 192—194.
Haase 233. 234.
Hasemann-Kläger 286.
Hackländer 65. 220.
Hain-Schnaidtinger 200.
Halévy 286.

Halm 127. 232. 263.
Harriers-Wippern 206. 207. 209.
Hasselt-Barth 58.
Hauck 295. 298.
Hebbel 25.
Heese 9. 58.
Hegel 66.
Heigel 226. 272.
Heinrich 61. 121.
Heldburg, Freifr. v. (s. auch Franz Ellen.) 322.
Hellmuth-Bräm 329.
Hendrichs 26. 115. 116. 244. 256.
Herbold 6. 9.
Hersch 195. 198.
Herz, Henrik, 6.
Hesse 75. 90.
Heyse 260. 288.
Hill 293.
Hillmann 311. 345.
Hiltl 26.
Himmel 56.
Hochberg, Graf v. 228—231.
Hock 284. 285.
Hoffmann, Flam. (s. auch Weiß, Flam.) 62. 65. 66. 93. 94. 95. 120.
Hoffmann-Majeranowska, Fr. 140.
v. Holstein 305.
v. Holtei 25. 114. 211. 258.
Hoppé 212. 241.
Höfer 46. 52.
v. Hülsen 26.
Hüvart 194.
Isoard 14.
Jacobsohn 260.
Jaffé 93. 94. 95. 120.
Janauschek 246.
Janin 100, 101. 104. 187.
Jauner, Franz 196. 281.
Jauner-Krall, Fr. 195. 196.
Jordan 112. 165.
Józsi, 186.
Junkermann 285.
Kahle 342.
Kahlert 4. 6.
Kainz-Prause 279.
Kalidasa 271.
Kalisch 6. 27. 169.
Keller 294.
Keppler 298.
Kéranion 225.
Kette 319.
Kießling 7. 13. 19. 22. 120.
Kläger 28. 32. 33.
Knorr 301.
Koch-Bossenberger 253.
Köster, Louise 38. 245.
Köster, Hans 38.
Krebs 297.
Kretschmer 338.
Krolop 294.
Kugler 108.
Kühn 13.
v. Küstner 27.
Laborde 248.
Landvogt 126.
Lasker 53.
Laszlo-Doria 175.
Laub 119.
Laube 6. 37. 109. 123. 130. 143. 144. 183. 224. 265.
Lebrun (Schriftsteller) 100.
Lebrun (Schauspieler) 137. 309.
Lederer, Dr., J. 170.
Lehmann, Marie 338.
Lesser 264.
Lewald 165.
Lewin 341.
Lewinsky 205. 206. 245.
Lichtmay 254. 258.
Liebe 31. 213. 214. 219. 252. 258. 286. 288.
Liebert 107. 181.
Liebhart 123.
Liedtke 26.
Limbach 176.
Lind, Jenny 170—172.
Lindau, Paul 304. 341.
Liszt 60. 68. 107. 185.
Lobe 262. 265. 269. 276. 277. 278. 284. 286. 291. 294. 306. 307. 336.
Lortzing 45. 53. 58. 94.
Lucca 207—209.
Ludwig, Marim. 245. 253. 342.
Ludwig, Otto 176.
Lüttichau, Gr. v., 157.
Mallinger 298. 299.
Marini 294.
Mariot 286.
Marr 173. 186. 270.
Matthes 246.
Maurice 37. 113. 144.
Maximilien 116. 118. 119. 120.
Mehlig 293.

Meilhac 286. 291.
Meinhold 191. 194. 205.
Meirner 245.
Meyer, Louise, 31. 73.
Meyer, Ludw. 34. 66. 94. 95. 168. 194.
Meyer, Melchior, 117.
Meyer, Dr., S. 189.
Meyerbeer 6. 39. 42. 43. 101. 102. 104. 105. 118. 141. 180. 187. 261.
Meyerhoff 294.
v. Meyern 182.
Mittell 335.
Mitterwurzer 245.
Monbelli 292. 293.
Monnier 297.
Moritz 8. 60. 311.
Moritz (Sängerin) 60. 61.
Mosenthal 46. 59. 109. 196. 224 255.
v. Moser 291. 309. 340.
Moser-Sperner 328. 336.
Mosewius 6. 119.
Mozart 33. 120.
Müller, Arth. 46. 121. 181. 203.
Müller, Hugo 228. 341.
Müller, Otto 111.
Nachbaur 272.
Nesper 329. 332.
Nicolai 59.
Nicotini 293.
Niemann 116. 147. 235—239. 289.
Niemann-Raabe, Hedw. (s. auch Raabe) 314.
Nimbs (Direktor) 7. 16. 19. 60. 69. 119. 131—136. 164.
Nimbs (Sängerin, s. auch Fischer) 116. 119. 120. 136. 140.
Nissel 162.
Offenbach 106. 188. 190. 191. 218. 260.
Olbrich 212. 213. 253.
Orgeni 259. 261. 267.
Oettinger 113.
Padilla 275. 289. 294.
Palm-Spatzer 167.
Papst, Aug. 234.
Papst, Jul. 234.
Patti, Carlotta 239. 240.
Pauli 328.
Pellet 206. 210. 211.
Pepita 90—92. 111.
Perotti 338.
Persiani 62.
Peschka-Leutner 140.
Petit 186.
Piccolo 186.
Pohl 170.
Pollini 248. 289. 294. 338. 339.
Possart 197.
Pozzolini 62.
Prawit 45. 53. 59. 202. 316.
Prokesch-Osten, Gr. v., 161.
Prott 338.
Prutz 12.
v. Putlitz 177. 178. 228. 255.
Raabe (s. auch Niemann) 288.
Raberg 301.
Rachel 39—42. 101. 139. 147.
v. Rainer 45.
Ravené 308. 309. 310.
Räder 6.
Rebling 214.
Redwitz, Frhr. v., 183. 198.
Regan-Schimon 297.
Rehbaum 279.
Reissiger 111.
Renz 62. 114.
Resch 8.
Rettig 126—129. 176. 177. 178.
Reuter 285.
Reymann 7. 13. 19. 69. 119.
Richard 259.
Rieger 14. 28. 35. 45. 53. 59. 70. 120. 164. 165. 202. 253. 258. 259. 284.
Riehl 82.
Riese 264. 273.
Ring 33. 187. 188.
Ristori 138—140.
Robicek 301.
Robinson, Ad. 254. 258. 259. 262. 264. 296. 298. 301. 338.
Robinson, Leon. 296. 298. 301. 338.
La Roche 96. 97. 159. 161. 162.
Roger, Gustave 30. 43. 73—89. 96. 97. 103. 116. 258. 290.
Roger, Mme. 75. 76.
Ronzi 247.
Rosenthal 335.
Rossi (Tragöde) 307. 308.
Rossi (Sänger) 62.
Roth 311.
Rovero 248.
Roeckel (Musikdirektor) 60.
Roeckel (Schauspielerin) 263.

Roeder 289. 290. 297.
Rötscher 4. 5.
Rudersdorff-Küchenmeister 16.
Sandeau 110.
Santer 212.
Saphir 92. 93.
Sardou 225. 293.
Schauffert 270.
Scherbarth 317.
Schiller 186. 188.
v. Schleinitz 164. 276.
Schmid 169.
Schmidt, Gust. 216. 217.
Schmidt, Kolom. 296. 301.
Schnabel 123.
Schnorr v. Carolsfeld 220—222.
Scholz 279. 280.
Schönfeldt 342.
Schramm 113. 284.
Schröder-Devrient, Wilh., 30.
Schröder 107. 120.
Schröder-Hanfstaengl. 284. 285.
Schubert, Laura 205.
Schwemer 165. 180. 216. 241. 285. 286. 293. 295. 296. 297. 298. 300. 303. 304.
Schweitzer, Leop. 5.
Scribe 51. 142. 147. 182.
Seebach 37. 143—148. 302. 320.
Seidelmann 59. 70. 75. 112. 120. 143. 165. 227. 239.
Semran 6. 14.
Seydelmann 4. 27. 152.
Shakespeare 231. 232.
Sivori 293. 297.
Sonnenthal 223. 224.
Sontheim 248.
Sophocles 35.
Spielhagen 309.
Spohr 35.
Stauber 341.
Steger 186.
Stein, Jul., 6.
Stein (Schauspielerin) 258. 259. 301.
Sterbini 248.
Stich 26.
Stolz 102.
Stolz (Komiker) 14. 66. 94.
Stolz (Soubrette, s. auch Ubrich) 59.
Sutorius 27.
Swoboda 340.
de Swert 297.
Tamburini 62.
Taubert 119. 192.
Teller 329.
Tempelten 128. 129.
Tescher 310.
Tewele 335.
Thomas (Componist) 267. 268.
Thomas (Komiker) 258.
Thompson 113. 114.
Tichatschek 29. 30. 85. 96. 272.
Töpfer 33.
Trebelli 216.
Triebler 113. 211.
Truhn 108.
Tuczek-Herrenburg 72. 115.
Ubrich (s. auch Stolz, Fr.) 14. 15.
Ucko 242. 258.
Ullmann 239. 240. 292. 297.
Ulrich, Marg. 301.
Ulrich, Paul. 245. 278. 281. 293. 294. 314. 316.
Vaillant 194. 241.
Verdi 172. 298. 338.
Verne 340.
Vestvali, Felic. v. 204. 205. 270. 271.
Viardot-Garcia 43. 262.
Viereck 21—23. 26.
Vieuxtemps 35. 95.
v. Voggenhuber 275.
Wachtel 158. 214—216. 290.
Wagner, Franz. 94.
Wagner, Joh. 30. 56—58. 64. 96. 97. 175.
Wagner, Jos. 148. 149. 176. 177. 178.
Wagner, Rich. 30. 59. 60. 66—70. 119. 180. 227. 235. 305.
Waigmann 290.
Walter 222.
Weber 202.
Wehl 203.
Weilen 183. 292.
Weilenbeck 189. 194. 214. 219. 258. 259. 324. 329.
Weinberg 258.
Weiß, Carl, 191. 194. 205. 241.
Weiß, El. 214. 219.
Weiß, Flam. (s. auch Hoffmann, Flam.) 62. 168. 189. 241.
Werner 264.
Wernicke-Bridgeman 59.
Werther, E. L. 117.
Werther, Jul. 302.

Widmann (Schriftsteller) 197.
Widmann (Schauspielerin) 265.
Wilbrandt 294. 315.
Wildauer 96. 123.
Wilde 259.
Wilt 283.
v. Winterfeld 260.
Wirsing 345.
Wohlbrück 6. 64.
Wolfsohn 140.
Wollheim da Fonseca 110.
Wollheim, Herm. 95.
Wolter 37. 223. 225.
v. Wolzogen 193. 260. 271.
Wulkow 66. 94.
Wüerst 216. 217.
Zademack 194.
v. Zawisza 254. 259.
Zenger 272.
Ziegler 281—283. 294.
Zimmermann 244. 293. 311. 312.
Zöllner 143.
Zwengsahn 20.

Register der Bühnenwerke.

(Die Zahlen verweisen auf die Seiten des Buches.)

Afrikanerin, die, 261.
Aïda 338. 339.
Alle spekuliren 52.
Alte vom Berge, der 34.
Antigone 35.
Arria und Messalina 314—316.
Artesische Brunnen, der, 7.
Aschenbrödel 264.
Bajazzo und seine Familie, der, 52.
Bemooste Haupt, das, 16.
Berlin bei Nacht 27.
Birnbaum und Sohn 109.
Blanche 260.
Bluthochzeit, die, 332.
Böse Zungen 265. 266.
Byron in Italien 20.
Carolina Brocchi 319.
Charlotte Ackermann 111.
Columbus 169.
Courier des Czaren, der 240.
Claudine 228—230.
Demi-monde, le 120.
Deutschen Komödianten, die 224.
Deutscher Krieger, ein 32.
Deutscher Fürst, ein 194.
Deutsches Dichterleben, ein 47.
Diana 304.
Dinorah 195.
Doctor und Apotheker 108.
Don Carlos 19. 127.
Don Juan 112.
Durchs Ohr 112. 265.
Düwecke 196.
Egmont 28. 144.
Eine weint, die Andere lacht, die 224.
Einmalhunderttausend Thaler 6.
Ella Rose 121.
Englisch 65.
Erzählungen der Königin von Navarra, die 51.
Esmeralda 28.
Falsche Pepita, die 97.
Fanchon 56.
Fata Morgana 169.
Faust (Goethe) 110. 111.
Faust (Gounod) 200.
Feenhände 182.
Ferdinand v. Schill 47.
Fernande 293.
Fidelio 312.
Fils de Giboyer, le 306.
Fliegende Holländer, der 70.
Folkunger, die 338.
Fancis Jonston 20.
Frau Professorin, die 6.
Frauen von Weinsberg, die 123.
Fremde, die 335.
Freund Fritz 336.
Fromont junior und Risler senior 341.
Frou-Frou 286.
Gefängniß, das 65.
Geheime Agent, der 220.
Gendre de Mr. Poirier, le 109.
Genfer, die 33.

Genius und die Gesellschaft, der 33.
Gewonnene Herzen 288.
Giralda 93.
Glocke, die 16.
Glücksritter, der 291.
Göttin der Vernunft, die 288.
Graf Essex 123.
Graf Horn 292.
Graf Waldemar 9.
Grille, die 159.
Großfürstin, die 52.
Guten Freunde, die 225.
Gudrun 313.

Haideschacht, der 305.
Hans Lange 260.
Hasemanns Töchter 340.
Heinrich von Schwerin 182.
Helena 111.
Hermann und Dorothea 129.
Herzog Albrecht 117.
Hugenotten 104.
Humor verloren, Alles verloren 260.
Hypochonder, der 340.

Idomeneo 120. 121.

Johannes Rathenow 108.
Johannestrieb 341.
Journalisten, die 65. 70.

Karlsschüler, die 6.
Kategorische Imperativ, der 168.
Katharina Howard 264.
Kind des Glückes, ein 195.
Kleopatra 108.
Klytämnestra 129.
Komödie der Besserungen, die 111.
König Karl XII. 227.
König René's Tochter 6.
Königslieutenant, der 94.
Krinolinenverschwörung, die 200.
Kuß, der 340.

Lebensmüden, die 252.
Leiermann und sein Pflegekind, der 203.
Lenore 34. 258.
Lenz und Söhne 111.
Letzte Mittel, das 159.
Letzten Tage von Pompeji, die 234.
Liebe für Liebe 309.
Liebesleugner, die 112.
Lohengrin 107.
Lustigen Weiber, die 59.
Lustspiel, ein 93.
Lügen, das 65.

Macbeth (Shakespeare) 329.
Macbeth (Taubert) 192.
Magnetische Kuren 65.
Makkabäer, die (Ludwig) 176.
Mann, ein 26.
Marfa 226.
Maria Magdalena 25.
Maria von Burgund 195.
Maria Stuart 100. 255.
Martha 16.
Maskenball, der (Verdi) 298.
Meistersinger, die 305.
Mignon 267—269.
Minna von Barnhelm 204.
Modelle des Sheridan, die 319.
Mondecans 187. 188.
Monte Christo 20.
Montjoye 231.
Montrose 183.
Moritz von Sachsen 12.
Nabob, der 199. 200.
Narciß 137.
Nausikaa 197.
Nibelungen, die (Dorn) 119.
Nordstern, der 105. 141—143.
Nur eine Seele 140. 141.

Oberon 310.
Onkel Bräsig 285.
Orpheus 120.
Orpheus in der Unterwelt 190. 218.
Ottfried 94.
Otto Bellmann 169.

Pelikan, der 306.
Peter im Frack 20.
Pfarrer von Kirchfeld, der 285.
Philippine Welser 183.
Pietra 255.
Pitt und Fox 95.
Pombal 302.
Preußen in Breslau, die 181.
Prophet, der 39. 42—44. 104.
Pugatschew 219.

Réole, la 217. 218.
Richter von Zalamea, der 203.
Rienzi 180. 181.
Robert der Teufel 104.
Romeo und Julia (Bellini) 39. 57.
Rosenmüller und Finke 33.
Ruy Blas 272.

Sakuntala 271.
Santa Chiara 178—180.
Schach dem König 270.
Schöne Helena, die 260.

Siebzehnhundertundvierzig 199.
Sonnenwendhof, der 109.
Stella 320.
Stiftungsfest, das 291.
Störenfried, der 203.
Struensee 6. 117. 118.
Susanna und Daniel 117.
Tag in Rußland, ein 157. 158.
Tannhäuser (Oper) 30, 66—70.
Tannhäuser (Parodie) 95.
Testament des großen Kurfürsten, das 177. 178.
Teufel ist los, der 182.
Titus 119.
Tristan 183.
Troubadour, der 172.
Trödler, der 203.
Ultimo 309.
Um die Krone 255.
Undine 58.
Unsere Freunde 187. 188.
Urbild des Tartüffe, das 3. 6.
Uriel Acosta 6.
Valentine, die 6.
Vater der Debütantin, der 36.
Verarmter Edelmann, ein 195.
Verlobung bei der Laterne, die 189.
Vermählten, die 294.
Verschwörung der Frauen, die 181.
Vetter, der 6.
Vineta 216. 217.
Waffenschmied, der 45.
Waise aus Lowood, die 94.
Was ihr wollt 232.
Weiblichen Studenten, die 170.
Weißes Blatt, ein 203.
Weltumsegler wider Willen, der 6.
Wie es euch gefällt 231.
Wildfeuer 263.
Wohlthäter, ein 162.
Wullenweber 9.
Zemire und Azor 35.
Ziethensche Husaren 279. 280.
Zopf und Schwert 11.
Zu Hause 65.
Zum Großadmiral 94.
Zum grünen Baum 25.
Zunftmeister von Nürnberg, der 198.

Druck von C. H. Schulze in Gräfenhainichen.

A 000 032 066 3